سوغات

محمود ایاز

سوغات

۲

مدیر

محمود ایاز

معاون مدیران

خلیل مامون — عزیز اللہ بیگ

پتہ
۸۳، تھرڈ مین۔ ڈیفنس کالونی۔ اندرانگر۔ بنگلور ۵۶۰۰۳۸
فون نمبر: ۵۸۱۹۸۶

مارچ ۱۹۹۲ء

قیمت : اسّی روپیہ

بیرونی ممالک سے آٹھ ڈالر

کاتب :- چودھری جیلانی جمیل، کرنولی

پریس۔ اہتمام۔ ترسیل گرافکس، روبروے براڈوے روڈ پوسٹ آفس، شیواجی نگر، بنگلور ۵۶۰۰۵۱، مطبع کاسموس پرنٹرس اینڈ پبلشرز، ولسن گارڈن، بنگلور۔

ایڈیٹر پرنٹر اور پبلیشر محمود ایاز

فہرست

غزلیں

نظمیں

جدید شاعری کا انحطاط

انتظاریہ

خصوصی مطالعہ

تین افسانے

تبصرے

نقشِ اوّل٭

ہند و پاک کے سنجیدہ ادبی حلقوں میں اردو افسانہ (فکشن) اور اردو شاعری کے موجودہ معیار سے عام طور پر بے اطمینانی پائی جاتی ہے۔ بعض مخلص دوستوں نے مجھے تنبیہ کی کہ اگر میں معیار کے پیچھے پڑا رہا تو چھ ماہ میں بھی چار ساڑھے چار سو صفحات پر مشتمل ایک شمارہ نکل نہیں پائے گا۔ ظاہر ہے اب یہ تو ممکن نہیں کہ راتوں رات ادبی تخلیق کا معیار اونچا ہو جائے۔ ایک ادبی رسالہ تو شاید اتنا ہی کر سکتا ہے کہ جو بھی ادب تخلیق ہو رہا ہے اس کا بہتر سے بہتر حصہ حاصل کر کے شائع کرنے کی کوشش کرے۔ آج اگر اعلیٰ معیار کا ادب تخلیق نہیں ہو رہا ہے تو اس کی کئی وجوہات ہوں گی اور ممکن ہے زیادہ تر وجہیں غیر ادبی بھی ہوں۔ کچھ لوگ ان کا پتہ لگانے کی کوشش بھی کر رہے ہوں گے۔ یہ صورتِ حال افسوسناک ضرور ہے لیکن اس سے زیادہ افسوسناک بات تو یہ ہوگی کہ اس صورتِ حال کی لکھنے والوں کو خبر بھی نہ ہو۔ ایک مدّت تک دوسرے، تیسرے درجے کی چیزیں لکھی جاتی رہیں اور شائع ہوتی رہیں اور خود اطمینانی کا دور دورہ رہے تو یہ خطرہ رہتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد اوّل اور دوّم درجے کی تخلیقات کے فرق کا شعور بھی مٹتا چلا جائے۔ میرے خیال میں ہمارے ہاں یہ خطرہ حقیقی بنتا جا رہا ہے اور اس طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ آپ ڈنڈے کے زور سے تو اوّل درجے کا ادب تخلیق نہیں کرا سکتے لیکن لکھنے اور پڑھنے والوں کے ذہن میں اس فرق کو واضح اور برقرار رکھنے کی سعی ضرور کر سکتے ہیں۔ یہ کام خود لکھنے والے، نقاد، پڑھنے والے اور مدیران رسائل کر سکتے ہیں۔ اعلیٰ ادب شاید آج تخلیق نہیں ہو رہا ہے لیکن اعلیٰ ادب کے جو نمونے قدیم ادب میں بلکہ ماضیٔ قریب کے ادب میں موجود ہیں ان کی طرف توجّہ اور ان پر گفتگو، ان کی بازیافت کا عمل اگر جاری رہے تو اعلیٰ ادبی معیار کم از کم نظروں کے سامنے تو رہیں گے۔ اچھے ترجموں سے بھی اس کام میں مدد مل سکتی ہے، لیکن اس کے لئے

نظریاتی مضامین کی نہیں بلکہ تخلیقی ادب کے اچھے نمونوں کے ترجموں کی ضرورت ہے۔ پرانے فن پاروں کی ہر عہد میں از سرِ نو دریافت اور بازیافت کا کام ہر زبان کے ادب میں ایک تسلسل کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ بد قسمتی سے ہمارے ہاں یہ عمل نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہم لوگوں نے بہت ترقی کرلی تو اب ادیبوں کا جشن مناتے لگے ہیں یعنی، رسمِ اجرا، بروشر اور انعامات پر تہنیتی جلسے! ادب کا جشن منانا ابھی ہم لوگوں نے سیکھا ہی کہاں ہے۔ ن۔م راشد کی موت کو آج ستّرہ سال گزر گئے۔ ہندوستان میں آج تک ان کی کلیات کا تو ذکر ہی کیا کوئی ایک مجموعۂ کلام بھی نہیں ملتا۔ میراجی کی کلیات خدا خدا کرکے اب نکلی ہے اور وہ بھی صرف پاکستان سے۔ وہاں بھی جمیل جالبی نے ہمت کی تو یہ کام ہوگیا۔ عزیز احمد کی پوری کتابیں ہندوستان میں نہیں ملتیں۔ ان پر کوئی پی ایچ ڈی کرنا چاہے تو کتابوں کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے، نگران اساتذہ کہتے ہیں "میاں، شاذ تمکنت پر پی ایچ ڈی کرلو!!" مجموعے چھپیں، کلیات شائع ہوں، انتخابات نکلیں، مضامین، تبصرے آتے رہیں، پرانے لوگوں پر نئے لوگ کام کریں۔ تب کہیں برسوں میں نئی نسلوں تک بڑے لکھنے والوں کے اثرات پہونچتے ہیں، پرانے لکھنے والے نئے لکھنے والوں کے لیے بامعنی بنتے ہیں۔ کتنے لکھنے والے ہیں، کتنی کتابیں ہیں جن کی بازیافت ہونی چاہیئے۔ یہ، اور شاید اور بھی ایسے کئی کام ہوں گے، جو ہو سکتے ہیں اور ہونے چاہئیں لیکن نہیں ہورہے ہیں یا بہت کم ہورہے ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے 'سوغات' کے زیرِ نظر شمارے کے مشمولات کا جائزہ لیجئے ــــــــــ مشتاق احمد یوسفی پر آل احمد سرور، عصمت پر پطرس، منٹو پر وزیر آغا، توبۃ النصوح پر آصف فرخی، قرۃ العین حیدر پر شمیم احمد، شعر شور انگیز پر ابوالکلام قاسمی، فرخی پر قراحسن ــــ اور اپنی رائے لکھئے۔

میں چاہتا تھا کہ اس شمارے میں مشتاق احمد یوسفی پر ایک حصہ مخصوص کیا جائے۔ سرور صاحب بھی یوسفی کے بہت قائل ہیں۔ ان سے ایک مبسوط مضمون کی توقع تھی۔ دوسرے حضرات سے بھی لکھوانا چاہتا تھا۔ یوسفی صاحب سے رجوع کیا تو "واں ایک خامشی مرے سب کے جواب میں"۔ بالآخر آصف فرخی سے یہ دل شکن خبر ملی کہ (بقول خود) یوسفی صاحب "پردہ نشین" ہوگئے ہیں!! اللہ ان کو خوش رکھے۔ ہم نے انہیں مومن خان کو سونپا۔ مومن خان کا ذکر آگیا تو ان کا ایک شعر بھی سن لیجئے۔ شاید اتنا بے موقعہ بھی نہیں!!

۵ بے ہے تمیز عشق و ہوس آج تک نہیں   وہ چھپتے پھرتے ہیں مجھے بے تاب دیکھ کر

ان حالات میں سرور صاحب کا مبسوط مضمون بھی "آب گم - ایک تاثر" کی صورت اختیار کرگیا لیکن یہ مضمون صرف تاثر ہی نہیں بیان کرتا، کچھ تبصرہ اور تجزیہ بھی کرتا ہے۔ ظرافت، طنز اور مزاح کو ایک دوسرے سے جدا کرنے والی سرحدوں کی نشاندہی بھی ہوئی ہے۔ سرور صاحب کی یہ رائے بھی بہت صحیح ہے کہ 'آب گم' کو ناول نہیں کہا جا سکتا گو مصنف خود اسے "پھیلاؤ اور ساخت کے اعتبار سے ناول سے قریب" کہتے ہیں۔ یوسفی کے جو پچیس تیس[۲۵] جملے سرور صاحب نے مضمون میں دیئے ہیں وہ خوب ہیں لیکن ان میں سے کئی جملے ایسے ہیں جو فی نفسہٖ کوئی بات اپنے اندر نہیں رکھتے۔ اپنے سیاق و سباق میں ہی ان کے جوہر کھلتے ہیں اور ان کی نشتریت نمودار ہوتی ہے۔

مثلاً "اس کے لئے پشتو میں بہت بُرا لفظ ہے۔" اپنے سیاق و سباق کے بغیر یہ جملہ کچھ بھی نہیں کہتا۔ لیکن جہاں یوسفی نے استعمال کیا ہے وہاں چمک اٹھا ہے۔ سرور صاحب نے اپنے مضمون کے اختتام پر لکھا ہے: "یوسفی مزاحیہ ادب کی آبرو تو ہیں ہی، اردو ادب کی بھی آبرو ہیں۔" ہندو پاک میں شاید ہی کسی کو اس رائے سے اختلاف ہو، اِلاّ ان حضرات کے جو خود مزاح لکھتے ہیں۔ یوسفی نے اپنے ہاں ادبی تحریر کے معیار کو اتنا بلند کردیا ہے کہ اب ان سے ہمارے مطالبے بھی اسی معیار کی مناسبت سے ہوں گے۔ اس وجہ سے بعض ایک باتیں کھٹکتی بھی ہیں۔ سرور صاحب نے یوسفی کی جس دردمندی کا ذکر کیا ہے وہ یوسفی کی تحریر کو مزاح کی سرحدوں سے نکال کر کسی اور ہی عالم کو لے جاتی ہے لیکن کہیں کہیں یہ دردمندی جذباتیت اور کرشن چندرانہ رقیق القلبی کی صورت بھی اختیار کرلیتی ہے جو بہت گراں گزرتی ہے۔ خصوصاً جب دونوں قریب قریب ایک ساتھ ملیں۔ مثلاً "زرگزشت" میں خان صاحب سے آخری ملاقات اتنے فنکارانہ انداز میں بیان ہوئی ہے کہ یہ چند صفحات اردو ادب کی اعلیٰ ترین تحریروں کے انتخاب میں شامل ہو سکتے ہیں۔ زندگی نے پورا، پائی پائی کا خراج وصول کرلیا ہے لیکن بوڑھے پٹھان میں کہیں خود ترحمی سا کوئی شائبہ نہیں، کاروبار میں سارا جمع اندوختہ نکل جاتا ہے لیکن اس کا بیان یوں کرتے ہیں:

"اس برگِ حرام کی کاشت کی تھی۔ پوری کھاد پانی اور پراویڈنٹ فنڈ ڈالا۔ مگر عجیب باؤلی منڈی ہے۔ جب زوردار ہوئی تو قیمتیں گرگئیں اور جب میری فصل کو پالا مار گیا تو چڑھ گئیں۔ بس

اسی جوار بھاٹے میں سب کچھ بہہ گیا۔ اب طبیعت میں مندی کا رجحان پایا جاتا ہے۔" یوسفی آنکھ کے آپریشن پر اظہارِ افسوس کرتے ہیں تو "دوسری آنکھ سے مسکراتے ہوئے بولے، جی ہاں! میری آنکھیں اب اتنی کمزور ہوگئی ہیں جتنی آپ کی بیس سال پہلے تھیں!"

وقت کی سفاکی کو اس طرح جھیل جانے والے اس جری انسان کی ایسی HAUNTING تصویر کھینچنے کے بعد جب یوسفی جذباتی ہونے لگتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "زندگی نے انہیں کیا دیا؟ کچھ بھی تو نہیں..." تو بڑا دھچکہ لگتا ہے۔ یہ سب تو بہت ہی دلگداز اور متاثر کن طور پر آچکا تھا تصویر مکمل ہو چکی تھی۔ بہت معروضی طور پر، پوری فنکارانہ مہارت کے ساتھ۔ اب یہ جذبات کی جگالی کیوں؟ پڑھنے کے بعد قاری کے ذہن میں یہ سوال گونجے "زندگی نے انہیں کیا دیا؟ کچھ بھی تو نہیں؟" تو یہ فن کی فتح ہے۔ لیکن جب فنکار خود ایسے سوال کرنے لگے تو وہ فنکار نہیں رہتا۔ "مصوّرِ غم" بن جاتا ہے۔ یہ یوسفی کی ایک بڑی کمزوری ہے ان کی ساری کتابوں میں ایک سے زیادہ مقامات پر یہ جوان کے ہاں اور بڑی نظر آنے لگتی ہے۔

"آبِ گم" ناول نہیں ہے مگر یوسفی کے قلم میں وہ قوت ہے، ان کا مشاہدہ اتنا گہرا، اور دور رس ہے، حالات اور واقعات سے، چیزوں سے بلند ہو کر، انہیں ایک فاصلے سے دیکھ سکنے کی ایسی زبردست صلاحیت ان میں موجود ہے، انسانی فطرت کے روشن و تاریک پہلوؤں اور ان کے عمیق ترین گوشوں تک ان کی رسائی ایسی ہے کہ وہ جم کے بیٹھ جائیں تو اردو کو ایسا ناول دے سکتے ہیں جو ابھی تک قرۃ العین حیدر نہیں دے پائیں۔

O

"گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر شمیم احمد نے بہت محنت سے مضمون لکھا ہے لیکن یہ مضمون ان ناولوں کی فنی حیثیت سے زیادہ بحث نہیں کرتا۔ "تہذیبی زاویۂ نظر" اور "تاریخ کے مقابلے پر تہذیبی یا طبقاتی مطالعے" کو ناولوں کی خصوصیت اور سب سے بڑا وصف "ٹھہرانے کے بعد ان کو "تاریخ کے پس منظر میں کسی موڑ، تبدیلی، سانحے، واقعے، یا رجحان کے سماجی مطالعے" قرار دے کر شمیم احمد نے یقیناً قرۃ العین حیدر اور ان کے پرستاروں کو خوش نہیں کیا ہے، لیکن اس کے ساتھ انہوں نے اپنے تبصرے کی اس طرح جو حدود مقرر کر لی ہیں، ان کے اندر کسی اور پہلو سے قرۃ العین حیدر

کی ناول نگاری اور فن پر گفتگو کے امکانات بھی بڑی حد تک خارج از بحث ہو جاتے ہیں۔ شاید ایک طرح سے یہ اچھا ہی ہوا کیوں کہ یہی قرۃ العین حیدر کے کمزور ترین پہلو بھی ہیں۔ ایک ناول نگار کی حیثیت سے قرۃ العین حیدر ایسی خداداد صلاحیتوں کی مالک ہیں جو قابلِ رشک ہیں اور کم لکھنے والوں کے حصے میں آتی ہیں۔ عزیز احمد سے قطع نظر کریں تو وہ ہمارے دور میں، اردو کی سب سے WELL EQUIPPED کیل کانٹے سے لیس ناول نگار نظر آتی ہیں۔ لیکن وہ اپنی ایسی دو ایک کمزوریوں پر قابو نہیں پاتیں، یا نہیں پانا چاہتیں جن کے بغیر ادب بڑا ادب نہیں بن پاتا بلکہ بسا اوقات تو اچھا ادب بھی نہیں بن پاتا۔ "فلمی فارمولے" ان کو سخت نا پسند ہیں لیکن وہ ان کی تحریروں میں کثرت سے ملیں گے۔ کرداروں کو وہ ان کے فطری، نفسیاتی تقاضوں کے مطابق بڑھنے، نشوونما پانے نہیں دیتیں۔ آدمی میں اندر سے جو تبدیلی آتی ہے وہ اس پر زیادہ توجہ نہیں دیتیں اور نہ اس تبدیلی کو وقوع پذیر ہوتے ہوئے بتانے کی زحمت ہمیشہ گوارا کرتی ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ وہ یہ سب کرنے یا نہیں کرنے پر قادر نہیں ہیں ورنہ ان پر توجہ کرنے کی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔ وہ بہت اچھی طرح، بہت فنکارانہ طور پر یہ سب کرسکتی ہیں اور کسی نہ کسی حد تک کرتی بھی ہیں لیکن بہت جلد اس صبر آزما، دیر طلب، ضبط اور توازن کے تقاضوں سے گھبرا کر فلمی انداز کے آسان چٹکلوں پر آجاتی ہیں۔

"ہاؤزنگ سوسائٹی" کا ان کی بہت اچھی تخلیقات میں شمار ہوتا ہے، کیسی اٹھان، کیا نشوونما، کیسا کردار نگاری اور کیسی ماحول سازی۔ لیکن ایسے ناولٹ کا وہ تھیٹریکل خاتمہ کیا ہے کہ پارسی کمپنیوں کے ڈرامہ نگار بھی دنگ رہ جائیں۔ یقین نہیں آتا کہ ایک فنکار خود اپنی تخلیق کے ساتھ ایسا سلوک روا رکھ سکتا ہے۔ اور یہ کام وہ بالعموم کرتی رہتی ہیں۔ ان کی ناکامیاں ایسی نہیں ہیں جن سے اگر وہ چاہیں تو بچ نہ سکیں لیکن یہ تو تب ہوگا جب وہ ان ناکامیوں کو ناکامیاں سمجھیں گی۔ آدمی TOTAL ADMIRATION سے کم پر راضی نہ ہو اور پُرخلوص سے پُرخلوص نقاد کی رائے میں جہالت یا (اور؟) MALE CHAUVANISM کا بھوت جھانکتا ہوا نظر آئے تو پھر ناکامیوں کو سمجھنے اور ان سے بچنے کا سوال کہاں پیدا ہوتا ہے؟ وہ مستقل ایک DEFENCE MECHANISM کا شکار رہتی ہیں اور اس کے نتیجے میں بالکل سامنے کی بات بھی وہ نہ دیکھ پاتی ہیں نہ قبول کرسکتی ہیں۔ "آخر شب کے مسافر" میں ریحان کے کردار پہ مختلف پہلوؤں سے اعتراض ہوتے رہے۔ بنیادی اعتراض اور بالکل

صحیح اعتراض تو وہی تھا جو وارث علوی نے اس ناول پر اپنے مضمون میں کیا ہے۔ لیکن قرۃ العین کو صرف وہ اعتراض نظر آتا ہے جو ترقی پسندوں نے اس کردار پر کیا ہے۔ یعنی ریحان کے کردار میں ترقی پسندوں پر وار ہوا ہے۔ اعتراض تو بچکانہ اور احمقانہ ہے ہی، اس سے بھی مضحکہ خیز بات تو یہ ہے کہ قرۃ العین اس کے جواب میں وضاحت بھی دیتی ہیں اور ایسی وضاحت کہ اعتراض کا سطحی پن اس کے سامنے مات کھا جائے۔ یعنی "جی میں نے خود ایسا ہوتے ہوئے دیکھا ہے"۔ حسن عسکری نے "ساقی" کو وصول ہونے والے افسانوں کے بارے میں "جھلکیاں" میں لکھا تھا: "ہر افسانے کے ساتھ ایک نوٹ بھی آتا ہے جو ایسا ہوتا ہے: میرے مشاہدے میں بارہا آیا ہے۔" معقول۔ آپ کے مشاہدے میں تو یہ بھی بارہا آیا ہوگا کہ صبح کو بھینسیں جنگل میں جاتی ہے، شام کو واپس آتی ہیں۔"

اور کچھ نہ سہی، قرۃ العین حیدر کم از کم بی بی سی والے صدیق چچا کی ہی بات سن لیتیں تو کتنا کچھ فرق پڑ جاتا۔ مرحوم نے کہا تھا[علیہ]: "بیٹا، تم ڈرامہ بہت ڈال دیتی ہو" باون تولے پاؤ رتی کی بات تھی لیکن عالم، فاضل بیٹا نے سُن کر نہیں دیا۔

شمیم احمد نے اپنے مضمون میں ان پہلوؤں سے زیادہ سروکار نہیں رکھا ہے۔ وہ قرۃ العین حیدر کی ایسی خوبیوں کے زیادہ قائل ہیں جو خوبیاں ہیں ضرور لیکن آخری تجزیے میں، فن اور فنکار کی کامیابی اور مرتبے کے تعین میں فیصلہ کُن اہمیت نہیں رکھتیں۔

O

پچھلے دنوں عصمت چغتائی کا انتقال ہوگیا۔ منٹو، بیدی اور کرشن چندر کے بعد وہ اردو افسانے کے ایک درخشاں دور کی آخری یادگار رہ گئی تھیں۔ یہ کہنا تو خیر ایک بے معنی سی بات ہے کہ ان کی موت سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک خلاء پیدا ہوگیا ہے کیوں کہ لکھنا تو وہ ایک عرصہ ہوا ترک کر چکی تھیں اور اس سے پہلے جو کچھ لکھتی رہیں وہ کچھ ایسی چیزیں نہیں تھیں کہ اگر نہ لکھی جاتیں تو کسی خلاء کا احساس ہوتا۔ عصمت چغتائی کا بہترین تخلیقی دور ۱۹۴۷ء کے آس پاس تقریباً ختم ہوگیا تھا۔ ۱۹۴۵ء میں پطرس نے عصمت پر اپنے مضمون "کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں" ان کے جن بہترین افسانوں کا ذکر کیا تھا وہی افسانے آج بھی عصمت کے عروج فن کے نمائندہ ہیں۔ وہ خود پھر

---

[۱] قرۃ العین حیدر۔ کارِ جہاں دراز ہے۔

کبھی اس خطِ امتیاز سے آگے نہیں جا سکیں بلکہ اس کے بعد ان کا فن مائل بہ انحطاط ہی رہا۔ عصمت کا نام مضامین اور کتابوں میں بے تحاشا لیا جاتا رہا۔ شہرت تو روزِ اوّل سے مل گئی تھی۔ داد بھی ملی بےداد بھی اور دونوں استحقاق سے بڑھ کر۔ لیکن ان کے فن کی صحیح پرکھ، صلاحیتوں کے اعتراف کے ساتھ حدود کا تعین کمالِ فن کی تحسین کے ساتھ راستے کے خطرات کی نشاندہی، ہمدردانہ لیکن بے لاگ تجزیہ اور مطالعہ۔ غرضیکہ عصمت کے فن اور افسانوں کا جامع ترین جائزہ اور تبصرہ پطرس کے اس ایک مضمون میں ملے گا۔ اس مضمون کی اہمیت عصمت پر ایک بہترین مضمون کی حیثیت سے تو ہے ہی لیکن اس کی یہاں "سوغات" میں دوبارہ اشاعت کا ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ اس میں اردو کے تبصرہ نگاروں اور ناقدوں کے سیکھنے کے لیے بھی بہت کچھ موجود ہے۔ بشرطیکہ وہ سیکھنا چاہیں۔

O

تقریباً نصف صدی سے اردو ادب کا قاری ہوں۔ کوئی اچھا افسانہ، اچھا مضمون، اچھا شعر، اچھی کتاب مل جائے تو دنوں ہفتوں اس کا لطف اٹھاتا ہوں۔ دوست احباب کو جو اس طرح کا مذاق رکھتے ہیں اس خوشی میں شریک کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ کوئی نیا لکھنے والا، باصلاحیت، نظر آجائے تو اس کی تحریریں ڈھونڈ ڈھونڈ کر پڑھتا ہوں۔ زیادہ تر لوگ بکھیڑیاں چھوڑ کر غائب ہوجاتے ہیں کچھ آدھے راستے میں کھیت ہو جاتے ہیں۔ کچھ لوگ دو چار چیزیں غضب کی لکھ دیتے ہیں پھر دنیا کے کسی نہ کسی چکر میں پڑ کر الگ ہی طرف نکل جاتے ہیں۔ آج عطا محمد کو کون جانتا ہے؟ نئے نقادوں پر آل احمد سرور، کلیم الدین اور فراق پر 'کیا پائے کے مضامین لکھے تھے۔ مسعود شاہد 'سرخ مکان' افسانوں کا ایک مجموعہ دے کر غائب ہوگئے۔ ایسے کئی صدمے اٹھائے۔ مایوسی ہوتی ہے لیکن وقت کے ساتھ آدمی ان سب باتوں کا عادی بھی ہو جاتا ہے اور اب تو یہ عالم ہے کہ برسوں میں کوئی نئی آواز ایسی سنائی نہیں دیتی، کوئی نئی تحریر ایسی سامنے نہیں آتی کہ ذہن و احساس کو اپنی گرفت میں لے، متاثر کرے، فکر پر مائل کرے۔ نیّر مسعود کی "سیمیا"۔ اور عرفان صدیقی کی غزل نے چونکایا۔ اس کے بعد پھر وہی ہُو کا سماں۔ ایسے ویرانے میں، ایسی بددلی کے عالم میں آصف فرخی کا مضمون "نصوح۔ ہیضے سے کتاب سوزی تک" پڑھنے کو ملا۔ دباؤں کو انہوں نے کچھ زیادہ وقت دے دیا ہے لیکن وہاں سے نکلا تو پھر آخری سطر تک حیرت اور انبساط کی جس کیفیت۔

سے گذرا ہوں اس کا اندازہ پڑھنے والے ہی کرسکیں گے۔

آصف فرخی انٹرویو اچھے لیتے ہیں، تبصرہ نگاری کرتے ہیں، افسانے اچھے لکھتے ہیں۔ ترجمے بھی خوب کئے ہیں۔ ان کے سارے کمالات سے مجھے تھوڑی بہت آگاہی بھی تھی لیکن یہ مضمون تو چیزِ دگر نکلا۔ لکھنؤ میں نیّر مسعود سے ان کی ایک بات چیت ٹیپ ہوئی تھی اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ افسانہ نگاری کو "یہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا" کہتے ہیں۔ آدمی اظہار کی ایک سے زیادہ صورتوں میں جب کسی ایک کو اپنے لیے منتخب کرتا ہے تو ظاہر ہے اس کی وجہ بھی اس کے پاس ضرور ہوگی۔ ان کا نیا مجموعہ "چیزیں اور لوگ" پڑھنے کے بعد ان کی افسانہ نگاری سے بھی بڑی امیدیں بندھتی ہیں۔ قمر احسن نے ان کے افسانوں کا اچھا جائزہ لیا ہے۔ قمر احسن خود بھی افسانہ نگار ہیں اور اس فن کے رمز آشنا۔ وہ آصف پر اطمینان سے، ٹھہر کر تفصیل سے لکھنا چاہتے تھے لیکن مجھے جلدی تھی کہ اس شمارے میں مضمون آجائے۔ ہوا یہ کہ نصوح والے مضمون کے بعد میں نے آصف فرخی کو لکھا کہ بھائی آپ افسانہ نگاری ضرور جاری رکھیے لیکن پہلے کم از کم چار چھے مضامین اور ایسے اردو کو دے دیجیے۔ انہوں نے دو مضامین اور بھیج دیے۔ اس اثناء میں لکھنؤ سے نیّر مسعود صاحب نے آصف فرخی سے بات چیت کی ٹیپ بھیج دی۔ اب ان سب چیزوں سے جو آصف فرخی نکل کر سامنے آئے، ان کو دیکھا تو مجھے ایسی خوشی ہوئی کہ گویا یہ بالکل میری دریافت ہیں (حالاں کہ ایسا نہیں ہے۔ وہ کافی دنوں سے لکھ رہے ہیں اور چھپ رہے ہیں اور ان کے قدر دان بھی بہت ہیں) جلدی جلدی میں نے قمر احسن سے مضمون لکھوایا "چیزیں اور لوگ" سے تین افسانے نکالے اور سوغات کا ایک حصّہ آصف فرخی کے لیے مخصوص کر دیا۔ میں نے اوپر کہیں لکھا تھا کہ ہم نے ابھی ادب کا جشن منانا بھی کہاں سیکھا ہے۔ آصف فرخی کا مضمون "کہو میاں گڈّے" پڑھیے آپ کو پتہ چلے گا میرا خیال غلط تھا۔

O

اب ہر چیز کے بارے میں کہاں تک لکھتا جاؤں۔ پڑھنے والے بھی تو لکھیں۔ یہ سارا بکھیڑا انہیں کے لیے تو پالا ہے۔

سائل دہلوی پر جمیل الدین عالی کے جس خاکے کی پچھلے شمارے میں تعریف کی تھی وہ بڑی مشکلوں سے حاصل ہوا ہے۔ فیض اور جگر پر بھی عالی نے خاکے شروع کر رکھے ہیں جو ممکن ہو جائیں تو آئندہ شماروں میں آئیں گے۔ سوغات میں جو دو تین شائع شدہ چیزیں بھی دی جاتی ہیں تو اس کی کوئی وجہ ہوتی ہے۔ پطرس کا مضمون یا سائل دہلوی پر عالی کا خاکہ موجودہ نسل کے کتنے لکھنے پڑھنے والوں کی نظر سے گذرا ہوگا؟ یہ تو ایسی چیزیں ہیں جن کی بار بار اشاعت ہونی چاہیئے۔ عصمت پر کتنے مضامین پچھلے چند مہینوں میں آئے ہیں لیکن پطرس کے مضمون کے بعد ان پر نظر ڈالنے کی بھی ضرورت رہ جاتی ہے؟ یہ تو ایسے مضامین ہیں جن کو غور و فکر سے پڑھیں تو آج کے لکھنے والے ان سے اپنی تربیت کا بھی کام لے سکتے ہیں، ان استثنائی صورتوں سے قطع نظر مجھے اس بات پر اصرار ہے کہ "سوغات" میں صرف غیر مطبوعہ چیزیں شائع ہوں۔

O

اختر الایمان کی خودنوشت بہت پسند کی جارہی ہے لیکن ہر چھٹے مہینے میں دس صفحات کی رفتار سے لوگ مطمئن نہیں ہیں۔ میں بھی نہیں ہوں

O

محمود ایاز

بنگلور۔ یکم مارچ ۹۲ء

پطرسؒ

کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں

عصمت چغتائی کے افسانہ میں ایک لڑکی دوسری کے متعلق کہتی ہے کہ "سعیدہ موٹی تھی تو کیا، کمزور تو حد سے زیادہ تھی بے چاری۔ لوگ جسم دیکھتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے جی کیسا ہر وقت خراب رہتا ہے۔" جب میں نے عصمت کی کلیاں اور چوٹیں دونوں مجموعے ختم کر لیے اور جو چند دیباچے اور مضامین ان کے مداحین اور معترضین نے ان پر از راہ تنقید و تعارف لکھے ہیں ان سے بہرہ یاب ہو چکا تو استعارے کے رنگ میں یہ فقرہ پھر یاد آیا۔ "لوگ جسم دیکھتے ہیں یہ نہیں دیکھتے کہ جی کیسا ہر وقت خراب رہتا ہے۔" اس فقرہ کے معانی کو کھینچ تان کر پھیلا لیجیے اور اس پر تھوڑا سا فلسفیانہ رنگ پھیر لیجیے تو عصمت کے بعض کمالات اور نقادوں کی بعض کوتاہیوں کو بیان کرنے کا اچھا خاصا بہانہ ہاتھ آجاتا ہے جو حال فرہنگ کا ہے وہی حال کئی اور معروف اور متداول لیبلوں کا ہے جو مستعمل الفاظ اور عادات مستمرہ کی شکل میں قسم قسم کی اشیا پر چپکے نظر آتے ہیں ذہنی کسالت اور خوف اور بزدلی کے مارے ہم اکثر فیصلے لیبلوں ہی کو دیکھ کر صادر کر دیتے ہیں۔ ان سے آگے نکل کر اصل چیز کو جانچنے اور تولنے کی ہمت اپنے آپ میں نہیں پاتے۔ مامتا اور عشق پر دل گدازی کا لیبل مدت سے لگا ہوا ہے اس لیے جہاں ان کا ذکر آئے کہنے اور سننے والے دونوں ایک غلو اور پاکیزہ رقت کے لئے پہلے ہی سے تیار ہو بیٹھتے ہیں۔ جنسی مشاغل تحقیق کہ پستی کی طرف لے جاتے ہیں، چنانچہ ان کا بیان بغیر کراہت یا اخلاقی غیظ کے ہو تو لوگ برہم ہو جاتے ہیں۔ بہن بھائیوں کا سا پیار جاننا چاہیے کہ پاک محبت کا سب سے اونچا درجہ ہے لہٰذا بہن بھائی کے درمیان بجز اس جذبۂ عالیہ کے کسی اور تعلق کی گنجائش ناممکن یا کم از کم نامناسب ضرور سمجھی جاتی ہے۔ عصمت چغتائی کے رہنما بھی اندھا دھند ایسے ہی کلیے ہوتے تو ادب ان کی بہترین انشا سے محروم رہ جاتا لیکن ان کی بصیرت اس سے کہیں زیادہ دور رس ہے۔ وہ لیبلوں کے فریب میں نہیں آتیں اور جسم اور دل اور دماغ کی کئی کیفیتیں ایسی ہیں جن سے وہ اکیلے میں دوچار ہوتے نہیں گھبراتیں۔ ایسے انشا پرداز کا بغیر حوصلۂ مشاہدہ وقت نظر اور جرأت بیان

کے گذارہ نہیں۔ اور یہ ادب کی خوش قسمتی ہے کہ عصمت کو یہ تینوں نعمتیں میسر ہیں۔
برخلاف اس کے احساس محرومی کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس جراءت اور دقتِ نظر میں سے عصمت کے نقادوں کو حصہ وافر نہیں ملا۔ فی الحال ان کا ذکر جانے دیجیے، جن کو عصمت کی تحریروں میں اپنے اخلاق اور ادب دونوں کی تباہی نظر آتی ہے وہ تو ان لوگوں میں سے ہیں جن کے لیبل گوند سے چپکے ہوئے نہیں میخوں سے جڑے ہوئے ہیں۔ جنہوں نے ذہنوں میں ایک موٹی موٹی لکیروں والی جدول بنا رکھی ہے کہ ان چیزوں کا ذکر حلال ہے ان کا حرام ہے نامحرم کا ذکر ہم مقرر کر چکے ہیں کہ فحش ہے۔ محرم کا ذکر معاملہ بندی ہے یعنی جائز ہے۔ حرام کا بچہ فطرت کو منظور ہے تو ہوا کرے، ہمارے ادب کو منظور نہیں۔ اور یہ فطرت کا معاملہ؟ محض ایک ڈھونگ! آوارہ مزاجوں کا عذرِ آوارگی! ہمیں بچپن میں مطالعہ پر کوئی مجبور نہ کر سکا تو اب کسی کی کیا مجال ہے؟ ہم جب بھی کھلونوں سے دل بہلاتے تھے اب بھی کھلونوں سے دل بہلائیں گے... ایسے لوگوں سے اس وقت بحث نہیں کیونکہ ؎

وہ وہاں ہیں جہاں سے ان کو بھی
کوئی ان کی خبر نہیں آتی

شکایت ان سے ہے ——— اور اپنوں کی شکایت ہے، بیگانوں کی سی نہیں ——— جو عصمت چغتائی کے قدردان اور مداح ہیں، ان کے مضامین کو پڑھ کر روح میں ایک بالیدگی محسوس کرتے ہیں جس سے دل میں امنگیں پیدا ہوتی ہیں اور نئی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ گلہ ہے کہ وہ بھی ہر پھر کر لیبلوں ہی کے چکر میں پھنس جاتے ہیں۔ افسوس کہ عصمت مرد نہیں اور افسوس کہ لیبلوں میں سے سب سے بڑا اور گمراہ کن لیبل عورت ہے۔ مرد ذات کے قرنوں کے خوابوں اور محرومیوں سے چپکا ہوا۔ عورت دلفریب ہے، مکار ہے، صنفِ نازک ہے، ایک معمہ ہے، کمزور ہے، کم عقل ہے مجموعۂ اضداد ہے...... جہاں آپ نے عورت کا نام لیا، ان میں سے دو چار گھڑے گھڑائے معنی ذہن اگل کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ چنانچہ اسی فریب میں آ کر ایک ہونہار اور ذہین دیباچہ نویس فرماتے ہیں:۔

"عصمت کے افسانے گویا عورت کے دل کی طرح پُرپیچ اور دشوار گذار نظر آتے ہیں۔ میں شاعری نہیں کر رہا اور اگر اس بات میں شاعری ہے تو اسی حد تک جہاں تک شاعری کو سچی بات میں دخل ہوتا ہے مجھے یہ افسانے اس جوہر سے متشابہ معلوم ہوتے ہیں جو

عورت میں ہے۔ اس کی روح میں ہے۔ اس کے دل میں ہے۔ اس کے ظاہر میں ہے۔ اس
کے باطن میں ہے ۔"

اب نہ معلوم اس نوجوان نقاد کے تصوّر نے عورت کا لیبل کس قسم کی چیزوں پر لگا رکھا ہے۔ یہ معلوم ہوتا تو وہ جوہر بھی کھلتا جو بہ قول ان کے عصمت کے افسانوں میں ہے لیکن ان کے رنگین تصورات و مفروضات کے خلوت کدہ میں ہمیں کیونکر باریابی ہو سکتی ہے اور کوئی ایسی ڈکشنری بھی نہیں جس میں عورت کے وہ معنی مل جائیں جو اس تنقید کی تہ میں کام کر رہے ہیں۔ دیباچے کا مقطع ہے :۔

"عصمت کا نام آتے ہی مرد افسانہ نگاروں کو دورے پڑنے لگتے ہیں۔ شرمندہ ہو رہے ہیں آپ ہی آپ خفیف ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ دیباچہ بھی اسی خفت کو مٹانے کا ایک نتیجہ ہے۔"

لیجئے "عورت کے ایک دوسرے تصوّر سے میرے عزیز کی ناقدانہ نظر بہک گئی۔ دکھانے تو چلے تھے عصمت کے افسانوں کا جوہر لیکن آخر میں کہہ گئے کہ یہ عورت ناقص العقل جانور ہے ڈاکٹر جانسن کے کتے کی طرح کہ دو ٹانگوں کے بل کھڑا ہو جائے تو تعجب و تحسین ہی کا نہیں بلکہ ہم انسانوں (یعنی مردوں) کے لئے شرم و ندامت کا موجب ہے۔

ایک اور مقتدر و پختہ دیباچہ نویس نے بھی معلوم ہوتا ہے انشا پردازوں کے ریوڑ میں نر اور مادہ الگ الگ کر رکھے ہیں عصمت کے متعلق فرماتے ہیں کہ "اپنی جنس کے اعتبار سے اردو میں کم و بیش انہیں وہی مرتبہ حاصل ہے جو ایک زمانہ میں انگریزی ادب میں جارج ایلیٹ کو نصیب ہوا۔" گویا ادب بھی کوئی ٹینس کا ٹورنامنٹ ہے جس میں عورتوں اور مردوں کے میچ علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ جارج ایلیٹ کا رتبہ مسلّم لیکن یوں اس کا نام لے دینے سے تُک ہی ملا اور بوجھوں تو کوئی کیا مرے گا۔ اب یہ امر ایک علیحدہ بحث کا محتاج ہے کہ کیا کوئی مابہ الامتیاز ایسا ہے — خارجی اور ہنگامی اور اتفاقی نہیں، بلکہ داخلی اور جبلّی اور بنیادی جو انشا پرداز عورتوں کے ادب کو انشا پرداز مردوں کے ادب سے ممیّز کرتا ہے اور اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ ان سوالوں کا جواب کچھ بھی ہو، بہر حال اس نوع کا ہرگز نہیں کہ اس کی بنا پر مصنفین کو "جنس کے اعتبار سے" الگ الگ دو قطاروں میں کھڑا کر دیا جائے۔

اس طرح جہاں کسی افسانے میں خاندان، گھربار، اعزا و اقربا کا ذکر آ گیا۔ یا کسی متمول لڑکے نے کسی مفلس لڑکی پر ہاتھ ڈالا، جوشیلے اور درد مند دل رکھنے والے نقادوں نے مسرت کا نعرہ لگایا اور بغلیں

بجائیں کہ سماج کی خبر لی جارہی ہے۔ اب غور سے دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ عصمت کے اچھے افسانوں میں ماحول محض اس لئے شامل فسانہ ہے کہ اس کے بغیر چارہ نہیں۔ کردار کہیں تو ہیں گے۔ کسی سے تو لیں گے افسانہ کا جو ڈھانچہ ہے اس کا کوئی گوشت پوست تو ہوگا پھر اس کے بغیر بھی چارہ نہیں کہ وہ ماحول ایک نہ ایک معروف طبقے کا ماحول ہو۔ بود و باش کا کوئی نہ کوئی ڈھنگ تو پیش نظر رکھنا ہی پڑے گا۔ لیکن اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ یہ ماحول جن معاشی اصولوں کی وجہ سے پیدا ہوا خود وہ اصول جانچے اور پرکھے جارہے ہیں۔

عصمت کے بعض مضامین ایسے بھی ہیں جن پر شبہ ہوتا ہے کہ سماج کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں لیکن انہوں نے جہاں بھی سماج کو اپنا نشانہ بنانے کی کوشش کی ہے ان کا ہاتھ ہی جھوٹا پڑا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ سماج کی جن باتوں سے عصمت کا جی بُرا ہوتا ہے ان پر عصمت نے غور ضرور کیا ہوگا۔ لیکن تلخی کام و دہن ابھی ان کے رگ و پے تک نہیں پہنچی اور جب تک یہ نصیب نہ ہو سماجی کمزوریوں پر اخباروں میں مضمون لکھ لینے چاہئیں۔ ان کو فن کی لپیٹ میں لانے کا خیال چھوڑ دینا چاہیے۔ عصمت کو فی الحقیقت شغف سماج سے نہیں شخصیتوں بلکہ اشخاص سے ہے۔ ان کے جوش اور ہوس سے۔ ان کی تھرتھراہٹ اور کپکپی سے، ان کی باہمی کش مکش اور عداوت اور فریب کاری سے، غرض ان تمام کیفیتوں سے جو انسان پر جب طاری ہوتی ہیں تو جسم پھڑکنے لگتا ہے اور دوران خون تیز ہوجاتا ہے یا اعصاب میں الجھاؤ اور طبیعت میں تناؤ پیدا ہوجاتا ہے اگر عصمت اور سماج کا باہم ذکر اس نقطۂ نظر سے کیا جائے کہ ان کی سی انشاء، ان کا سا رجحان اور ان کا سا اسلوب انتخاب ایک خاص زمانے اور خاص سماجی کش مکش کی پیداوار ہیں تو یہ بحث مناسب نہیں بلکہ نتیجہ خیز بھی ہوگی۔ یہ کون نہیں جانتا کہ اردو میں عصمت جیسے ادیب اس صدی کے اوائل میں بھی مفقود تھے۔ اور اس سے پہلے کا تو ذکر ہی کیا۔ یہ ایک امر واقعہ ہے اور اس میں کئی دل چسپ نکتے مضمر ہیں۔ جن کی توضیح یقیناً خیال انگیز ہوگی۔ لیکن حالات سے اثر پذیر ہونا اور حالات کا مفسر ہونا دو مختلف چیزیں ہیں۔ اس بات کا مطالعہ کرنا ہو کہ بعض سماجی حالات نے کیونکر عصمت جیسی انشا پرداز کو پیدا کیا۔ تو شوق سے کیجیے لیکن اس شوق میں خواہ مخواہ سماج کی نباضی عصمت کے سر نہ منڈھ دیجیے۔

سیب درخت سے گرا تو یقیناً کشش ثقل ہی کی وجہ سے گرا۔ لیکن اس کارگذاری کے صلہ میں سیب کا نام نیوٹن نہیں رکھا جاسکتا۔ نہ سیب کو سیب سمجھنے میں کچھ اس کی ہیٹی ہوتی ہے۔

عصمت کے دونوں مجموعوں میں ڈرامے، افسانے اور اسکیچ تینوں قسم کی چیزیں شامل ہیں ان میں ڈرامے سب سے کمزور ہیں اور اس کی کئی وجوہ ہیں اوّل تو یہ کہ ڈرامے کی ٹیکنیک عصمت کے قابو میں نہیں آئی۔ یا یہ کہیے کہ ابھی تک ان کو اس پر قدرت حاصل نہیں۔ پلاٹ کو مناظر میں تقسیم کرتی ہیں تو ناپ کر قینچی سے نہیں کترتیں۔ یونہی دانتوں سے چیر پھاڑ کر چیتھڑے بنا ڈالتی ہیں چنانچہ پھوسڑ جا بجا دکھائی دیتے ہیں۔ کوئی سین جب پھیلتا ہے تو سمٹے بغیر ہی ختم ہو جاتا ہے جیسے گاڑی دو اسٹیشنوں کے درمیان کہیں بھی رک جائے۔ خیر اس قدر نازک مزاجی سے کیا حاصل؟ کھیر نہ سہی دلیا ہی سہی پیٹ بھر جائے تو کیا مضائقہ ہے۔ ڈرامے کو ڈرامہ نہ سمجھئے کہانی سمجھ کر پڑھیے اور فرض کر لیجیے کہ کہانی نے ڈرامے کا لباس کسی ضرورت سے نہیں بلکہ تنوع کی خاطر پہن رکھا ہے لیکن افسوس کہ رواداری سے بھی مشکل حل نہیں ہوتی۔ کہانی کو ڈرامے کی شکل دی جائے تو ایک جبر اپنے اوپر ضرور کرنا پڑتا ہے اور وہ یہ کہ قصہ اول سے آخر تک مع اپنے نشیب و فراز کے تمام تر افراد قصہ ہی کے اقوال و افعال کے ذریعے بیان کرنا پڑتا ہے مصنف سے یہ آزادی بھی چھن جاتی ہے کہ ساتھ ساتھ کرداروں کے جذبات و خیالات کو اپنی زبان سے واضح کرتا جائے۔ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ پابندی عصمت کے بس کا روگ نہیں۔ افسانہ ہو تو عصمت کو کسی نوٹ یا تیور کے واضح کرنے میں دقت پیش نہیں آتی۔ انہیں افسانہ نویس کے اس حق سے فائدہ اٹھانا خوب آتا ہے کہ جب چاہا کیریکٹر سے کچھ کہلوا لیا۔ جب چاہا خود کچھ کہہ لیا۔ لیکن جب اپنی زبان بند ہو اور سب کھیل کیریکٹروں ہی کو کھیلنا ہو تو عصمت قاصر رہ جاتی ہیں۔ اور ان مجبوریوں میں گھر کر ان کا مطلب اکثر فوت ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ مکالمے بھی پھسپھسے ہو جاتے ہیں اور ان میں اس کرارے کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔ جو ان کے افسانوں کے مکالموں میں پایا جاتا ہے (پردے کے پیچھے' میں کس قدر چستی اور پھر تیلا پن ہے) بعض اوقات تو مکالمہ کچھ ایسا بے جوڑ ہو جاتا ہے کہ یہ بھی سمجھ میں نہیں آتا کہ واقعہ کیا پیش آیا۔ چنانچہ ان کا ڈرامہ " انتخاب" کے واقعات پیشتر اس کے کہ سمجھ میں آسکیں بہت کچھ وضاحت کے محتاج ہیں۔ (یہ نقص ان کے افسانہ " تاریکی" میں بھی رہ گیا ہے) ڈرامہ نویس کو تو اجازت نہیں کہ وہ سیدھے منہ ہم سے بات کرے۔ باقی رہے کیریکٹر سو وہ آپس میں الجھی سلجھی گفتگو کرتے رہتے ہیں۔ (ڈرامہ جو ٹھہرا) مگر ہمارے پلے کچھ نہیں پڑنے دیتے۔ ڈرامہ نویس عدم تعاون پر مجبور ہے اور کیریکٹروں کو تعاون کا سلیقہ نہیں، ان حالات میں ڈرامہ کامیاب ہو تو کیونکر؟ پھر ان ڈراموں میں (جہاں تک میری سمجھ میں آئے) عصمت کی کوشش یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ چند اشخاص

تہیں چند ٹائپ پیش کریں۔ یعنی ہر شخص ایک طبقہ کا نمائندہ بن کر سامنے آئے۔ مگر اس کے لئے اشخاص کا ادراک نہیں گروہ کا احساس ہونا چاہئے۔ اور عصمت اور گروہ میں وہ انہماک نہیں جو اشخاص میں ہے تو پھر نا معلوم انہوں نے یہ مصیبت کیوں مول لی؟

علاوہ ان سب باتوں کے ان ڈراموں کی کمزوری کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان میں عصمت نے جس قسم کے لوگوں کا نقشہ کھینچنا چاہا ہے ان سے وہ طبعاً گھل مل نہیں سکتیں۔ یعنی وہ مرفہ الحال لوگ جو کہلاتے تعلیم یافتہ ہیں مگر جن کی ترکیب میں تعلیم کم اور ریافت زیادہ ہوتی ہے۔ جو خوش حالی بےحسی، انحطاط اور اپنے رنگ و روغن کے بل پر اپنے مشاغل اور اپنی گفتگو میں بےفکرا پن اور چمک پیدا کر لیتے ہیں جس کی بدولت وہ "سمارٹ سیٹ" کہلاتے ہیں۔ اور کم نصیب لوگ کچھ ان سے نفرت کچھ ان پر رشک کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے اس طبقے کی بعض حماقتوں اور خود فریبیوں پر عصمت کو غصہ آتا ہے جس کو وہ بیان کرنا چاہتی ہے۔ اور اس کی عشرتوں پر تھوڑا سا رشک جس کو وہ خود بھی نہیں جانتیں لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس چپکیلے طبقہ کو انہوں نے دور ہی سے دیکھا ہے۔ قریب آنے کا موقع نہیں ملا کہ اس کے نقوش اور خد و خال واضح دکھائی دیتے اور اس کے خوب درشت اور ظاہر و باطن کا وہ اچھی طرح موازنہ کر سکتیں، چنانچہ جب عصمت اس قسم کے کیریکٹروں یا ان کے ماحول کی تصویر کھینچتی ہیں تو نوک پلک کبھی درست نہیں ہوتی۔ چھری، کانٹے، "ارغنوں" (یعنی چہ؟) ٹینس، ڈرائنگ روم، ڈنر سیٹ، الم غلم اس قسم کی اصلی اور خیالی چیزیں جمع کر کے ایک کباڑ خانہ سا بنا لیتی ہیں۔ گو ان کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ اس ساز و سامان سے امیرانہ ٹھاٹھ باندھا جائے اور کچھ اس یقین کے ساتھ اسباب چنتی جاتی ہیں کہ ان کی سادگی پر رشک آتا ہے۔

کیریکٹروں کی گفتگو اور حرکتیں بھی اس قسم کی ہوتی ہیں کہ جب مصنف ہنسائے تو رونا آتا ہے اور رلائے تو ہنسی آتی ہے۔ ایک تصنع تو ان میں وہ ہے جس کا مصنف کو علم ہے لیکن ایک تصنع ان میں ایسا بھی آجاتا ہے جس سے مصنف خود بےخبر ہے، اور جو دراصل اس کے اپنے تصنع کا عکس ہے یعنی کیریکٹروں کی سطحیت کو تو بےنقاب کرنا ہی تھا اپنی سطحیت بھی ساتھ بےنقاب ہو رہی ہے۔ ایکٹروں سے پہلے کیریکٹر خود ایکٹ کرتے ہیں۔ بات بات پر اپنی زندگی میں تھیٹر کی سی سچوایشن (situation) پیدا کر لیتے ہیں اور کچھ اس طرح بنتے ہیں کہ ان کے تو خیر خود ڈرامہ نویس کے حسن مذاق پر شبہ ہونے لگتا ہے۔ "سانپ" میں عصمت نے چند ایسی عورتیں دکھانے کی کوشش کی ہے جو بزعم مصنف "شکاری عورتیں" ہیں یعنی وہ رنگین تریا چلتر سے

مردوں کے جذبات کے ساتھ کھیلتی ہیں۔ جیسے بلّی چوہے سے کھیلتی ہے۔ لیکن ان کی تھکی ہوئی باتیں سننے اور ان کی اکتا دینے والی خوش فعلیوں کا تماشا کیجئے تو اس نتیجے پر پہنچئے گا کہ کسی چوہے کا شکار تو یہ شاید کرلیں لیکن اس سے زیادہ کی امید بے چاریوں سے خام ہے۔ معلوم ہوتا ہے چند کم عقل چھوکریاں ہیں جنہوں نے کوئی ارزاں قسم کا خوش پوش امریکی فلم دیکھ لیا ہے اور گھر میں دو ایک جگہ صوفے، کرسیاں بچھا کر اس کی نقل اتارنے کی کوشش کررہی ہیں۔ قیاس اس امکان کو بھی رد نہیں کرتا کہ وہ فلم خود مصنف ہی نے دیکھا ہو۔ اور اس کی ارزانی کا احساس اس کو نہ ہوا ہو ایک مکالمہ تو اس ڈرامے میں ایسا ہے کہ اپنے بے ساختہ میلوڈرامیٹک اسلوب کی وجہ سے کشتِ زعفران سے کم نہیں رفیعہ کی منگنی غفّار سے ہوچکی ہے لیکن اب وہ اس سے نہیں ظفر سے شادی کریگی۔ غفّار کو اس سانحۂ جانکاہ کا علم یوں ہوتا ہے : ۔

رفیعہ : نہیں میں تمہاری زندگی برباد نہیں کروں گی ۔

غفار۔ (جوش سے) برباد نہیں ۔ تم میری زندگی آباد کروگی ۔

رفیعہ۔ نہیں، میں تمہیں نگل جاؤں گی۔ سانپ جو ٹھہری

غفار۔ (شدّتِ جوش سے کانپ کر) کیسی باتیں کرتی ہو، تم مجھے نگل بھی جاؤ، تو میرے لئے عین راحت ہوگی۔

خالدہ۔ (رفیعہ کی سہیلی) مگر اب تو رفیعہ نے فیصلہ کرلیا۔

غفار۔ (چونک کر) کیا فیصلہ کرلیا ؟

خالدہ۔ یہی کہ وہ تمہیں نہ نگلے گی ۔

رفیعہ۔ ہاں اب تو میں ظفر کو نگلوں گی ....

(ظفر پریشان ہوکر مسکراتا ہے)

غفار۔ (سمجھ کر) تو ...... تمہارا یہ مطلب ہے کہ تم مجھے ٹھکرا رہی ہو !

رفیعہ۔ اُونہہ۔ اب تم نے بھی غلیظ شاعری شروع کردی ۔

غفار۔ (پریشانی سے انگلیاں چٹخا کر) اور ظفر تم مجھے دھوکا دیتے رہے ۔

ظفر۔ غفار.. بچہ نہ بنو، یہ فتنہ تمہارے بس کا نہ تھا، شکر کرو کہ میرے ہی اوپر بیتی اور تم بچ گئے۔ تم دیکھنا میری وہ گت بنائے گی کہ توبہ ہی بھلی ۔

غفار۔ کاش میری ہی وہ درگت بن جاتی۔
خالدہ۔ مگر غفار سوچو تو......
غفار۔ ایک عرصہ دراز سے بزرگوں نے یہ بات طے کر دی تھی۔
خالدہ۔ یہ ٹھیک ہے کہ آبائی حق تو تمہارا ہے پر یہاں تو رفیعہ کا معاملہ آن پڑا ہے۔ وہ ایک ضدی ہے!
غفار۔ (اندوہگیں ہوکر) میں ـــ جارہا ہوں (نہایت اداسی سے) رفیعہ! خدا کرے تم خوش رہو۔

عصمت اس سین کو کامک سین سمجھ کر لکھتیں تو شاید ڈرامہ نویسوں میں ان کا نام رہ جاتا۔ لیکن افسوس کہ ان کے ہونٹوں پر مجھے مسکراہٹ نظر نہیں آتی۔ اور جب مصنف ہنسانے والی باتیں لکھے اور خود اسے ہنسی کی کوئی بات نظر نہ آئے تو افسوس ہوتا ہے۔

کچھ ایسا ہی بے تکاپن ڈراموں کے علاوہ ان افسانوں میں بھی پایا جاتا ہے جن میں عصمت نے ان جدید نما چمکیلے لوگوں کو اپنانے کی کوشش کی ہے۔ ایسے افسانوں میں نہ پلاٹ کی چولیں ہی ٹھیک بیٹھتی ہیں نہ کیریکٹر سا ناک نقشہ ہی درست ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی میگزینوں میں سے کہانیوں کے ٹکڑے کاٹ کاٹ کر جوڑ لیے ہیں۔ اور پیشہ ور افسانہ نویسوں کی طرح رسمی رومان کا رنگ دے کر جھوٹ موٹ ایک بات بنالی ہے۔ "دیپک راگ" اور "شادی" پڑھ کر دل پر یہی اثر ہوتا ہے اور "میرا بچہ" میں تو برنارڈ شا کے "آرمز اینڈ دی مین" کے پہلے سین پر کچھ اس طرح سے ہاتھ صاف کیا ہے کہ شبہ کی گنجائش نہیں۔

یہ سیلیا اور نیلی اور "ارغنوں" اور پارٹیوں کی دنیا عصمت کی دنیا نہیں۔ اس میں وہ اجنبی رہتی ہیں اس کی تہ کو وہ جب پہنچیں گی، تب دیکھا جائے گا۔ فی الحال تو ان کی دنیا وہی ہے جو ان کے بہترافسانوں یعنی جوانی، ڈائن، نیرا، بھول بھلیاں، ساس، بیمار اور تل میں پائی جاتی ہے۔ یہ وہ دنیا ہے جس میں عورتیں پردے کے پیچھے سے فقرے چست کرتی ہیں جس میں زینوں پر اور دیواروں کی آڑ میں آنکھ مچولی کھیلی جاتی ہے۔ جس میں نواڑ کی پلنگڑیوں پر پٹاریاں رکھی ہیں۔ جہاں نیوں کی جوان بہوئیں کمر لچکا کر چلتی ہیں۔ الھڑ لڑکیاں گو بر بینتی پھرتی ہیں۔ اور تلیا میں ڈبکیاں لگاتی ہیں جس میں گلگلے بچے ماں کے پیٹ سے چھپکلی کی طرح چپکے

ہوئے چیڑ چیڑ منہ مارتے ہیں اس کے گرد و پیش ہیں وہ اس بے تکلفی اور احساس ہم آہنگی کے ساتھ گھومتی پھرتی ہیں کہ اسی کا ایک جزو معلوم ہوتی ہیں چنانچہ وہ کس سہولت کے ساتھ دو ہی چار خط کھینچ کر اس دنیا کو کاغذ پر لے آتی ہیں۔ عصمت کے بہترین افسانوں میں آپ کو فضا اور ماحول کے لمبے لمبے پر تکلف ڈسکرپشن (description) کہیں نہ ملیں گے۔ لیکن جو بات ہے وہ ایسے پتے کی ہے، کہ اختصار سے تشنگی اور خلاء کی شکایت پیدا نہیں ہوتی۔" ساس" کے شروع کے فقرے ہیں :۔

"سورج کچھ ایسے زاویے پر پہنچ گیا کہ معلوم ہوتا تھا چھ سات سورج ہیں جو تاک تاک کر بڑھیا کے گھر میں ہی روشنی پہنچانے پر تلے ہوئے ہیں۔ تین دفعہ کھٹولی دھوپ کے رخ سے گھسیٹی اور اے لو پھر پیروں پر دھوپ اور جو ذرا اونگھنے کی کوشش کی تو دھما دھم ٹھٹوں کی آواز چھت پر سے آئی۔" خدا غارت کرے پیاری بیٹیوں کو" ساس نے بے حیا بہو کو کوسا جو محلے کے چھوکروں کے سنگ چھت پر آنکھ مچولی اور کبڈی اڑا رہی تھی" دنیا میں ایسی بہوئیں ہوں تو کوئی کاہے کو جئے۔ اے لو دوپہر ہوئی اور لاڈو چڑھ گئیں کوٹھے پر۔ ذرا ذرا سے چھوکرے اور چھوکریوں کا دل آ پہنچا۔ پھر کیا مجال ہے جو کوئی آنکھ جھپکا سکے۔"

اتنے تھوڑے سے الفاظ میں اس سے زیادہ کوئی کیا رنگ بھرے گا اور رنگ بھی ایسے کہ نہ ضرورت سے زیادہ شوخ نہ ضرورت سے زیادہ مدہم۔ یہی حال "نیرا" میں کے ایک ٹکڑے کا ہے :۔

"چھوٹے تال سے گذر کر پلیا پر سے ہوتے ہوئے دونوں ننھے منے بیوپاری شہر کی سڑک پر چلنے لگے۔ یہ کم بخت جاڑا تو اب کے ایسا دانت پیس کر پیچھے پڑا تھا کہ نرم ہونے کا نام ہی نہ لیتا تھا۔ گرمی تو جیسے تیسے کٹ جاتی ہے۔ جاہو جتنا نہاؤ، پیاؤ پر سے ٹھنڈا پانی جتنا چاہو پی لو۔ نہ کپڑوں کی ضرورت نہ کچھ۔ رنو کو تو دھوتی کا بھی مرہونِ منت نہ ہونا پڑتا تھا۔ سیاہ سوت کا ڈورا جو اس کے کچری جیسے پیٹ پر سے پھسل کر کولہے کی ہڈیوں پر مزے سے ٹک جاتا تھا۔ ضرورت سے زیادہ تھا۔ مزے سے تلیا میں ڈبکی لگائی، کناروں پر

اکڑوں بیٹھ گئے اور لُو کے تھپیڑوں سے سوکھ گئے۔"

اور اس سے بھی مختصر یہ کہ :-

"اندھیری سنسان راتیں جیسے تیسے کٹنے لگیں۔ بیجھڑ کی روٹیاں اور لوٹا بھر مٹھا حاصل کرنے کے لئے سارے گھر کو دن بھر تیرے میرے کھیت میں جُتے جُتے گذر جاتی۔ نیرا گھاس چھیل لاتی، بھینسوں کو بی دن لگے اور دودھ چرانا شروع کر دیا کون دیکھتا بھالتا۔ کانجی ہاؤس میں ہی ایک تو ضبط ہو گئی۔ دوسری بیا ہنے کا نام ہی نہ لیتی تھی۔ بھینس جب بوڑھی ہو جاتی ہے تو پتہ بھی نہیں چلتا۔ نہ اس کی کمر جھکے نہ بال کھچڑی ہوں۔"

ان اقتباسات میں پانچ پانچ چھ چھ فقرے ایک ساتھ پائے جاتے ہیں۔ اس لئے ان کو یہاں نقل بھی کر لیا ورنہ اسی قسم کے ایک ایک دو دو فقروں کے گنانے تو کئی جگہ ہیں۔

یہ دنیا بیشتر مفلسوں اور اکھڑوں کی دنیا ہے۔ بہر حال امیروں، نفاست پسندوں اور تراشیدہ لوگوں کی دنیا نہیں۔ اس میں فاقے ہیں غلاظتیں ہیں (اور غلاظتوں کا حال عصمت کتنی برہم ہو کر اور برہمی کے مزے لے لے کر بیان کرتی ہیں) جہالتیں ہیں، بد زبانیاں ہیں، ہاتھا پائیاں ہیں، بیماریاں ہیں ڈھیروں بچے ہیں، لیکن پھر بھی ان میں زندگی کا ایک حظ ہے جو دبائے نہیں دبتا، امنگیں ابھرتی ہیں، جوانی اپنے کرشمے دکھاتی ہے۔ ذہن میں شرارتیں چٹکیاں لیتی ہیں۔ اور نفسِ انسانی کا پہلوان زور آزمائی کرتا ہے۔ جن افسانوں کو میں نے بحث کے لئے منتخب کیا ہے ان میں آپ کو بہت بڑی بلندی یا بہت پُر معنی گہرائی نظر نہ آئے گی۔ عیش، امن، خاموش آسودگی یا مسرتِ عالیہ کہیں نہ ملے گی۔ نہ وہ حزن و ملال ہی ملے گا جو کہر کی طرح دل پر جم جاتا ہے اس میں ٹریجیڈی کی کوشش ہے نہ کامیڈی کی۔ لیکن انسانی خون آپ کو رگوں میں دوڑتا نظر آئے گا۔ اس طرح دوڑتا ہوا جیسے پہاڑی ندی کا پانی دوڑتا ہے۔ لبالب اور ابلتا ہوا اور ٹکراتا ہوا اور رستہ چیرتا ہوا۔

ان افسانوں کا موضوع کیا ہے۔ اگلے وقتوں کے لوگ ان افسانوں کو (اگر ایسے افسانے انہیں ہاتھ آتے تو) عشقیہ افسانے یا "عشقیہ افسانے ہی سمجھو" کہتے۔ لیکن عشق کے معنی اس قدر پھیل چکے ہیں کہ عشقیہ

سے یہاں کام نہ چلے گا۔ لیلےٰ مجنوں کا عشق، صوفیوں کا عشق، غزلوں کا عشق، فلموں کا عشق، امرد پرستوں کا عشق۔ سبھی طرح کے عشق ہمارے ہاں پائے جاتے ہیں اور ہر ایک کا مزاج جدا ہے۔ اس لیۓ عشق کے لفظ سے نہ جانے کہنے والے کا مفہوم کیا ہو۔ اور سننے والے کیا سمجھ بیٹھیں۔ "جنسی بھوک" پر مجھے کوئی خاص اعتراض نہیں۔ لیکن محض اس سے بھی بات نہیں بنتی۔ کیونکہ جنسی بھوک تو دانتے کی بی ایٹرس سے لے کر گلی کے کتیا تک سبھی کو لگتی ہے۔ عصمت کے افسانوں میں جو جذبہ مرد عورت کو ایک دوسرے کی طرف کھینچتا ہے اس کی کسی قدر اور تخصیص کرنی چاہیئے۔ ایک بات تو ظاہر ہے اور وہ یہ کہ اس جذبے میں شاعرانہ لطافتوں کی رنگینی نہیں پائی جاتی۔ اس کا رومان سے کوئی تعلق نہیں۔ عصمت کے کسی افسانہ میں مرد یا عورت کے حسن کا کبھی ذکر نہیں آتا کیونکہ جو جذبہ ان کے پیشِ نظر ہے اس کی تحریک کے لئے حسن کی ضرورت نہیں۔ یہ محض خون کی تاریک حرارت اور جسم کی جھلسا دینے والی گرمی سے پیدا ہوتا ہے اور جب انسان کے جسم میں یہ آگ لگتی ہے تو وہ کبھی اس کو سمجھنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ کیونکہ اس آگ سے کوئی پیچیدہ نفسیاتی معمے پیدا نہیں ہوتے۔ صرف تند و تیز شراب کا سا نشہ رؤئیں رؤئیں میں سرایت کر جاتا ہے۔ دل کی کیفیتیں جسم ہی سے رنگ پکڑتی ہیں اور جو کرب یا تسکین بھی نصیب ہوتی ہے اس کا مظہر اوّل سے آخر تک جسم ہی رہتا ہے عصمت ہی کے فقرے ہیں کہ "شہر کے تندرست لوگوں کا گھر بڑی تیزی سے چمرخ بیویوں سے اجڑ جاتا ہے۔" اور جب تک بدن چست ہے اور گال چکنے ہیں سب کچھ ہے اور پھر کچھ نہیں۔" اور پھر "وہ بیمار تھا تو کیا، دل تو مردہ نہ ہوا تھا پھر اس میں بیوی کا کیا قصور وہ نوجوان تھی۔ اور رگوں میں خون دوڑ رہا تھا۔ مگر وہ کبھی جھوٹ موٹ کو ہی اس سے کچھ کہتا تو وہ اینٹھ جاتی۔" مطلب یہ کہ جسم مردہ ہو تو یہاں دل کی زندگی سے کام نہیں چلتا۔ جسم کا شعور عصمت کے افسانوں میں اس قدر نمایاں ہے کہ پڑھنے والا جسم کے متواتر ذکر سے خود مصنف کی طرح ہیبت زدہ اور مسحور ہو جاتا ہے۔ جلّو دبلا پتلا آئے دن کا مریض تھا اور جب جوانی آئی تو خون کی حدّت سے اس کا چہرہ سانولا ہو گیا اور پتلے سوکھے زرد ہاتھ سخت گٹھیلی دار مضبوط شاخوں کی طرح جھلسے ہوئے بالوں سے ڈھک گئے...... بیگم جان کے اوپر کے ہونٹ پر ہلکی ہلکی مونچھیں تھیں۔ اور پنڈلیاں سفید اور چکنی...... ربّو کا گٹھا ہوا ٹھوس جسم اور کسی ہوئی چھوٹی سی توند بڑے بڑے پھولے ہونٹ جو ہمیشہ نمی میں ڈوبے رہتے ہیں...... بیمار کا موٹا پڑونسی سرخ چقندر بڑی گھن دار مونچھوں والا جس کے جسم سے موڑھا بھر جاتا ہے۔ اور جس کے جبڑے چکی کی طرح چلتے ہیں۔ رانی کے چکنے چکنے سیاہ گال اور دیسی جگہ کا تل...... شبراتی کے سینے پر کتنے بال تھے، گھنے پسینے میں ڈوبے

ہوئے اور اس کے کسے ہوئے ڈنڑوں اور رانوں کی مچھلیاں کیسے اچھلتی تھیں . اور وہ اس کی چھوٹی چھوٹی مونچھیں اور پھکنی جیسی موٹی انگلیاں...... بہادر کے بڑے بڑے بالوں دار ہاتھ اور اس کا کافوری سینہ .... جنوں کی کھونٹے جیسی ناک .... غرض جسم سے کہیں چھٹکارا نہیں اور یہ بھی ضروری نہیں کہ دل لبھانے والا جسم یا آراستہ جسم اپنے تناسب میں رعنائیاں لئے ہوئے یا پاکیزگی اور نفاست کے لئے داد طلب . نہیں، بلکہ محض جسم، اپنی گرمی سے پُرنم اور مقناطیسی خون کی حرارت سے سنتا ہوا یہ جسم بھی ایک آفت ہے . یہ ہم پر اپنی خواہشوں کے ساتھ اندھے مشٹنڈے کی طرح یا بقول عصمت کے " جوان جاٹنی " کی طرح سوار ہے جب خواہشیں پھنکارتی ہیں اور جسم جسم کو پکارتا ہے تو ان افسانوں کے کیریکٹر آہیں نہیں بھرتے، غزلیں نہیں گاتے، شعر نہیں لکھتے، بلکہ بغیر چوں وچرا کے اس پر اسرار آواز کے پیچھے ہو لیتے ہیں . اور وہ جدھر لے جائے بغیر سوچے سمجھے اسی طرف چل دیتے ہیں . مائیں گھڑکتی ہیں . ساسیں الجھتی ہیں . بے پردا لوگ غچا دے جاتے ہیں . افلاس کی سڑاند سے دم گھٹتا ہے لیکن اس کے قدم نہیں رکتے یا عصمت کے الفاظ میں یوں کہئے کہ " جوانی غربت کو نہیں دیکھتی . بن بلائے ٹوٹ پڑتی ہے اور بے کہے چل دیتی ہے پیٹ بھر روٹی نہ ملی تو کیا سہانے خواب تو کوئی روک نہ سکا . جمپر اور شلوکے نہیں جڑے تو کیا جسم نے پیر روک لئے . وہ تو بڑھتا ہی گیا " اور یہاں غربت اور شلوکوں کی جگہ کچھ ہی رکھ لیجئے . جسم کے پیر نہیں رُکتے .

اور جب اس جسم میں طوفان آتا ہے " اور پیٹھ پر کن کھجورے رینگنے لگتے ہیں " اور دل ودماغ پر اندھی کیفیتیں طاری ہو جاتی ہیں تو یہ عجیب عجیب بیر باندھ لیتا ہے لیکن جسم اپنا بدلہ جسم ہی سے لیتا ہے . چنانچہ اس کش مکش کے زیرِ اثر علم اور گداز اور ملائمت نہیں پیدا ہوتی . کیریکٹر تخیّل کے ریشم میں لپٹ کر غنودہ نہیں ہو جاتے بلکہ ان میں کرخت قسم کا الھڑپن اور درشت قسم کی شرارتیں پیدا ہو جاتی ہیں . وہ ایک دوسرے کو چھیڑتے ہیں . دق کرتے ہیں، کچکچا کر کھٹولیوں پر پٹخ دیتے ہیں . ننگے جسم پر بدّھیاں ڈال دیتے ہیں . ہونٹوں کو چٹکیوں سے مسل دیتے ہیں . پیر سے پیر دباتے ہیں . تھپڑ رسید کرتے ہیں . بال پکڑ کر جھٹکے دیتے ہیں . دھولیں مارتے ہیں جھاپڑ کس کس کر لگاتے ہیں . گھسیٹتے ہیں، بھنبھوڑتے ہیں . یعنی دل پر کچھ ہی گذرے جسم کی گرفت کبھی ڈھیلی ہونے نہیں پاتی اور یہ جذبہ شروع سے آخر تک اپنے کھردرے پن اور بدویت کی شان کو نہیں چھوڑتا .

تو پھر عصمت کے افسانوں کا موضوع جسم ہے ؟ نہیں یہ کہنا تو درست نہ ہوگا . کیونکہ یہ افسانے

بلاشبہ ادب کے دائرے میں شامل ہیں۔ اور ادب (یا کسی بھی آرٹ) کا موضوع جسم نہیں ہو سکتا۔ یعنی وہ جسم جو علم الاعضاء کی کتابوں میں پایا جاتا ہے۔ نہ جسم نہ چاند تارے نہ پھول نہ صحرا۔ آرٹ کو تو ذہنی کیفیات سے سروکار ہے۔ کیونکہ آرٹ کا منصب ذہنی واردات کا بیان اور بالآخر ان کیفیات کی تربیت ہے یہ سب چیزیں تو محض محرکات ہیں۔ ان میں نہ سہی دوسری سہی۔ اس سے گذر جائیے کہ کس چیز کا نام لیا ہے۔ یہ دیکھئے کہ ذکر کیا ہو رہا ہے۔ اگر ذہنی کیفیات کا دخل نہ ہو تو مصوّر مصوّر نہیں ایک کیمرہ ہے۔ ادیب ادیب نہیں نقل نویس ہے۔ اور جسم کا وقائع نگار علم الاعضاء کا ماہر اور شارح تو بن سکتا ہے ادب پیدا نہیں کر سکتا۔

جو کچھ میں اوپر بیان کر چکا ہوں اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ عصمت کی جنسی کشش کی ماہیت واضح کر دی جائے۔ اور یہ سمجھ لیا جائے کہ اس کے محرکات اور مظاہر کیا ہیں۔ لیکن بحیثیت آرٹسٹ کے عصمت کو پرکھنے کے لئے بالآخر یہ دیکھنا پڑے گا کہ جنسی بھوک سے پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو انہوں نے کس سطح پر ابھارا ہے اپنی مخلوق کو ان سے جو رنگینی بخشی ہے وہ کس رتبے کی ہے اور روح کے لیل و نہار میں ان کا کیا مقام ہے ان سوالوں کا جواب میں مجملاً اوپر ایک دو جگہ دے چکا ہوں۔ اس سے زیادہ تفصیل شاید سود مند نہ ہو ایسی باتوں کو جہاں تک ہو سکے بحث سے مخلصی دلا کر مذاق کے سپرد کر دینا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

لیکن ایک بات ظاہر ہے کہ جو آرٹسٹ عصمت کی طرح اپنی مخلوق کو یوں حیوانیت کے کنارے لے جاتا ہے وہ تلوار کی دھار پر چلتا ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانہ "لحاف" میں میں سمجھتا ہوں ان کا قدم آخر اکھڑ ہی گیا ان کی لغزش یہ نہیں کہ اس میں انہوں نے بعض سماجی ممنوعات کا ذکر کیا ہے۔ سماج اور ادب کی شریعتیں کب ایک دوسرے کے متوازی ہوئی ہیں؟ میلے کے ڈھیر سے لے کر کہکشاں تک سبھی چیزیں احساسات کی محرک ہو سکتی ہیں اور جو چیز محرک ہو سکتی ہے وہ ادب کے املاک میں شامل ہے۔ آپ جس زمین سے چاہیں شعر کہہ لیں۔ اس سے کیا غرض کہ زمین کون سی ہے غرض تو اس سے ہے کہ شعر کیسا ہے اس لئے اس پر معترض ہونے کی ضرورت نہیں کہ انہوں نے ویسی باتوں کا ذکر کیوں کیا۔ لیکن اس کہانی کی قیمت گھٹ یوں جاتی ہے کہ اس کا مرکز ثقل (یا عسکری صاحب کی اصطلاح میں اس کا "تاکیدی نقطہ") کوئی دل کا معاملہ نہیں بلکہ ایک جسمانی حرکت ہے۔ شروع میں یہ خیال ہوتا ہے کہ بیگم جان کی نفسیات کو بے نقاب کریں گی۔ پھر امید بندھتی ہے کہ جس لڑکی کی زبانی یہ کہانی سنائی جا رہی ہے اس کے جذبات میں دلچسپی ہوگی۔ لیکن ان دونوں سے ہٹ کر کہانی آخر میں ایک اور ہی سمت اختیار کر لیتی ہے اور اپنی نظریں امنڈتے ہوئے لحاف پر گاڑ دیتی ہے۔ چنانچہ پڑھنے والا

بے چارہ اپنے آپ کو اس قسم کے لوگوں میں شامل پاتا ہے جو مثلاً جانوروں کے معاشقے کا تماشا کرنے کے لئے سڑک کے کنارے اکڑوں بیٹھ جاتے ہیں۔

عصمت نے کچھ تھوڑے سے اسکیچ بھی لکھے ہیں۔ جن میں ایک بھی دلچسپی، دقتِ نظر اور عصمت کی مخصوص کنایہ بازی سے خالی نہیں۔ لیکن پھر بھی ان میں کوئی "دوزخی" کے رتبے کو نہیں پہنچتا۔ اور سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب میں اس اسلوب نظر کی مثال نہیں ملتی۔ جو عصمت نے اس اسکیچ میں اختیار کیا ہے۔ ان چند صفحات میں عصمت کچھ اس طرح اپنے پروں کو پھیلا کر اڑتی ہیں۔ کہ دیکھتے ہی دیکھتے اپنے بلند ترین مقام پر پہنچ جاتی ہیں۔ "میں ایک بہن کی حیثیت سے نہیں عورت بن کر..... میں بہن ہو کر نہیں بن کر کہتی ہوں۔" انہیں اس عذر خواہی کی ضرورت بھی یوں پیش آئی کہ اپنی دیانت پر تو ایمان تھا پڑھنے والوں کی دیانت پر ایمان نہ تھا لیکن چند ہی فقروں میں وہ اپنے خلوص اور اپنی جرات سے پڑھنے والوں کی ہمت بلند کر دیتی ہیں۔ آرٹسٹ کسی کا بھائی نہیں ہوتا، کسی کی بہن نہیں ہوتی۔ احساسات اور اقدار کی دنیا میں ایسے رشتے تو محض اتفاقات کا نام ہیں۔ چند لیبل جو نہ معلوم کن چیزوں پر لگے ہوئے ہیں۔ لیبل ہٹا کر دیکھئے تو نیتوں اور روحوں کا امتحان ہوگا۔ اور ذہن جلا پائے گا۔ عصمت نے کس خود اعتمادی کے ساتھ لیبلوں کو ہٹا کر پھینک دیا ہے اور جو زندگی میں بھی لاش تھا اس کی لاش کو بھی زندہ کر دکھایا ہے۔

مضمون ختم کرنے سے پہلے دو ایک باتیں عصمت کی زبان کے متعلق بھی کہنا چاہتا ہوں کیونکہ ان کے لغوی مذاق میں بھی ہمارے لئے ایک ہدایت ہے۔ عصمت کی انشا پر فارسی اور عربی کا اثر بہ نسبت اور ادیبوں کے بہت کم بلکہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اور یہ بے نیازی الفاظ تک ہی محدود نہیں بلکہ ترکیبوں اور فقروں کی ساخت میں بھی پائی جاتی ہے۔ اسی طرح ان کی تحریر بجز ایک آدھ لاحاصل سی نقالی کے انگریزی تراکیب اور انگریزی اسالیب خیال سے بھی پاک ہے۔ اس زمانہ کے اکثر انشا پردازوں کو بہ وجہ اپنی تعلیم یا ماحول کے اس سے مفر نہیں کہ ان کے کلام میں وقتاً فوقتاً انگریزی کے سُر بھی سُنائی دے جائیں۔ اردو میں مغربی تلمیحات روز بروز بڑھتی جاتی ہیں۔ چنانچہ عام مصنفوں میں بھی اور کچھ نہیں تو ترجمہ شدہ ترکیبوں کی گٹھلیاں تو اکثر مل جاتی ہیں۔ عصمت انگریزی کے خیر و شر دونوں سے مبرا ہیں۔ یہ تو بتانا ناممکن ہے کہ وہ

کیا لطف ہے جو ان کی تحریر میں پیدا ہو جاتا اور اس پاکدامنی کی وجہ سے پیدا نہ ہوا۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس کی بدولت وہ ٹھیٹھ اردو کے بہت سے ایسے الفاظ کام میں لے آئی ہیں جو آج تک پردے سے باہر نہ نکلے تھے۔ اور جن کو اب انہوں نے نئے نئے مطالب کے اظہار کے قابل بنا دیا ہے۔ گویا ادہر اردو انشا کو ایک نئی جوانی نصیب ہوئی ہے۔ ادہر خانہ نشین الفاظ کو تازہ ہوا میں سانس لینے کا موقع ملا۔ عصمت کے فقروں میں بول چال کی سی لطافت اور روانی ہے اور جملوں کا زیر و بم روزمرّہ کا سا پھرتیلا زیر و بم ہے۔ اس لئے ان کے فقروں کا سانس کبھی نہیں پھولتا۔ اور ان میں منشیانہ ثقافت اور تکلف نہیں آنے پاتے۔ مختصر یہ کہ الفاظ کے انتخاب اور فقروں کی ساخت ان دونوں رستوں سے وہ انشا کی زبان کو زندگی کے قریب تر لے آئی ہیں جس کے لئے ہمیں ان کا ممنون ہونا چاہیئے۔ اس نیک کام میں عصمت کے علاوہ چند اور قابلِ قدر اہلِ زبان انشاپرداز بھی شریک ہیں۔ (اور سچ تو یہ ہے کہ یہ کام اہلِ زبان کے سوا کسی دوسرے کے لئے کچھ ایسا آسان بھی نہیں) لیکن عصمت کے احسان کا بوجھ کچھ اس وجہ سے ہلکا نہیں ہو جاتا۔

عصمت کوئی قدآور ادیب نہیں۔ اردو ادب میں جو امتیاز ان کو حاصل ہے۔ اس سے منکر ہونا کج بینی اور بخل سے کم نہ ہوگا۔ اور یہ مضمون بذاتِ خود اس امتیاز کا اعتراف ہے لیکن بھول نہ جانا چاہیئے کہ ہمارا افسانہ ابھی سنِ رشد یا سنِ بلوغ کو نہیں پہنچا۔ آج کل جبکہ نظروں کو وسعت نصیب ہو رہی ہے۔ اور دنیا بھر کا ادب کتاب کی طرح ہمارے سامنے کھلا پڑا ہے۔ اردو ادب کے قدر دانوں میں یہ حوصلہ پیدا ہونا چاہیئے کہ وہ وقتاً فوقتاً اپنے ادب کا دنیا کے بہترین ادب سے مقابلہ کرتے رہیں۔ تاکہ تناسب کا احساس کند نہ ہونے پائے۔ مقامی تعصبات کی حقیقت واضح ہوتی رہے اور دل میں امنگ پیدا ہو۔ ہمارے ادبِ جدید کے پات ضرور چکنے چکنے ہیں۔ لیکن اس میں ابھی بڑے بڑے پھول نہیں لگے۔ اتنی حد بندی کر لینے کے بعد ہمیں اس بات کو تسلیم کرنے میں ذرا بھی تامل نہ ہونا چاہیئے کہ عصمت کی شخصیت اردو ادب کے لئے باعثِ فخر ہے۔ انہوں نے بعض ایسی پرانی فصیلوں میں رخنے ڈال دیئے ہیں کہ جب تک وہ کھڑی تھیں کئی رستے آنکھوں سے اوجھل تھے اس کارنامہ کے لیے عر اردو خوانوں ہی کو نہیں بلکہ اردو کے ادیبوں کو بھی ان کا ممنون ہونا چاہیئے

(ساقی دہلی فروری ۱۹۴۵ء)

وزیر آغا

منٹو کے افسانوں میں عورت

میر کے بہتّر نشتروں کا بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نشتروں کی نشان دہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟ —— بہت کم! وجہ یہ کہ میر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتّر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اُس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اُس کے تخلیقی لمس کے باعث اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی قاش کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے۔ منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دُو طرح کے افسانے ملتے ہیں —— ایک وہ جنہیں آپ اوّل درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرأت میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھ لیجئے، کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے۔ "بیشتر" اس لئے کہ اس کے ہاں ٹوبہ ٹیک سنگھ اور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لئے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ تاہم چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص وضع کی عورت بطور پروٹوٹائپ موجود ہے لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹوٹائپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے مثلاً افسانہ "بچنی" کی بچنی "بھنگن" کی بھنگن، سودا بیچنے والی "کی سلمٰی"، "عشقیہ کہانی" کی عذرا "بدصورتی" کی حامدہ وغیرہ نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر

ان سب میں عورت کا وہ پروٹوٹائپ (PROTOTYPE) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا. دیکھنا چاہیئے کہ یہ پروٹوٹائپ کیا ہے ؟

منٹو نے اپنے افسانے "کالی شلوار" میں ایک جگہ لکھا ہے :

"بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں. دھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں ـــــ کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبّے کو جسے انجن نے دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکّا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے. دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے. جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکّے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی "

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلّو تھام کر عمر بھر کے لئے رُک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے. انجن نے اس سے اپنا پلّو باندھنے کے بجائے اسے دھکّا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے. لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا، رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے. تاہم اس کے وہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکّے کا زور ختم ہو گا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رُک جائیگی.

ہر چند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے "کالی شلوار" کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشیاؤں کی زندگی کے عام پیٹرن کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اس روّیے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اس نے غیر ارادی طور پر دبا رکھا تھا. بات یہ ہے کہ جس دَور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادیٔ نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا. چوں کہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدّد کی زد میں بھی رہی تھی اس لئے اب تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے زیرِ اثر اس کے ہاں مرد کے

شانہ بہ شانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے "بغاوت" کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کے عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اصلاً PHALLOGOCENTRISM کا نظام اخلاق تھا) منہ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی اور چوں کہ مرد کے اخلاقیات کا زیادہ زور عورت کی "پاکیزگی" پر رہا ہے اس لئے عصمت نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کو اُبھار کر آزادیٔ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چناں چہ عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے "کالی روپ" کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جاندار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع مُہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون "لذتِ سنگ" میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر یوں بیان کیا ہے:

> "میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لئے ذرا برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی۔ لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔"
>
> "چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔"
>
> "چکلے کی رنڈی کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں ——— میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں، ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر انداز کر جاتا ہوں۔"

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں اُبھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابلِ ذکر افسانوں میں جس عورت کا

سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے ورنہ اصلاً وہ اس بے دست و پا عورت کا روپ ہے جسے انجن نے دھکا دے کر پٹری پر اکیلا چھوڑ دیا تھا مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر اشارے پر سر تسلیم خم کرتی رہے گی. کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا والا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزار سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس کے کارن عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو ساختیہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساختیہ سے بالکل مختلف ہے. عصمت کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی کردار ہیں جو مرد کے سماج میں ایک "متوازی ریاست" بنانے کی کوشش میں ہیں جب کہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے ساختیہ کے مطابق ڈھل جانے کے آرزومند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار تو دمنٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف رجوع کرتے دکھائی دیتے ہیں. دوسرے لفظوں میں وہ مرد کے عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے. ان افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کارفرما دکھاتا ہے . وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے عورت کو بھی ایک جنس یعنی COMMODITY کی صورت دے رکھی ہے اور اسی لیے عورتوں کی وہ "منڈی" وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ پھر جس منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے ہاتھ اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے 'اور اس کا سفر جاری رہتا ہے' بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی' بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورت حال میں عورت کی صدائے احتجاج بن کر مرد کے اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزومند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی' ممتا' پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کر کے اور مرد کے بالمقابل کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرے . مثلاً یہی ایک بات لیجیے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے۔ یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا

غرور رہا ہے کہ اسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے۔ مرد کو پہلے اپنی اس خوش فہمی میں PHALLOGOCENTRIC جذبات کی تسکین کا موقعہ ملتا ہے اور عورت، مرد کے اخلاقیات کے تابع ہو کر مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چناں چہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتی دکھائی گئی ہیں۔ نیز مرد کے عائد کردہ نظام اخلاق سے، جو عورت سے وفاداری، پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جن میں ان کا اپنا سکّہ چل سکے۔ جو پدری نظامِ حیات کے سکّے کی ضد ہو۔ سائمن دی بوئر نے کہا تھا کہ جنس (SEX) ایک فطری عمل ہے جب کہ GENDER کی بنا پر مرد عورت کی تفریق ایک ثقافتی تخلیق (CULTURAL CONSTRUCT) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جب کہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظرِ عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قید و بند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر، ایک متوازی قوت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کر دیتا ہے اور یوں ضمناً عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی، جو نہ صرف قاری کو پہلی ہی قرأت میں نظر آتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی۔ مگر ان افسانوں کی ایک مخفی ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے اس کا متن اپنے آپ کو DECONSTRUCT بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جانکی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کر کے خود کمانا چاہتی ہے۔ پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ بمبئی پہنچی تو سعید سے ہو گیا۔ آخر میں وہ نرائن سے وابستہ ہو گئی۔ وہی گاڑی والا قصّہ جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے۔ دوسری طرف خود جانکی کو ازدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلاجھجک ہر اس شخص سے جنسی رشتے میں بندھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں اسے ضمیر کا کوئی بوجھ کبھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانہ میں جانکی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مرد کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات کو اپنانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی

کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ۔ لیکن متن میں ایک مختلف صورتِ حال اُبھر کر جانکی کے اس نقاب کو پُرزے پُرزے کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اُسے پہنا رکھا ہے مثلاً عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

"شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے، محض بکواس ہے، بناوٹ ہے لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اُسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے اس کا جب بھی خط آیا جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔"

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پُرخلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بدمعاش عورت ایسی نہیں بلکہ ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چناں چہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقول نرائن صبح اٹھ کر اس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے۔ ناشتہ کراتی ہے وغیرہ۔ اور جب اسٹوڈیو میں ملتا ہے، تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے آدمی ہیں۔ سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں۔ سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے، سعید صاحب کا اُپل اوور تیار ہو گیا ہے، سعید صاحب کے لئے پشاور سے پوٹھوہار سینڈل منگائی ہے۔

اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اُسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار صبح اٹھا تو کمرے میں دھواں جمع تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لئے پانی گرم کر رہی تھی آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی

"عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انہیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہتے بھی کیوں نہیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے دُبلے ہو گئے ہیں۔"

اُس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضگی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اُس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر

بلا شرکت غیرے قابض رہنا چاہتا ہے۔ سو وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو سعید اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اور اسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد نرائن اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے۔ اس کا علاج کرتا اور اس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ نرائن سے بھی اسی طرح وابستہ ہو جاتی ہے جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت محض ایک مرد سے عمر بھر کے لئے وابستہ ہونے کے نظام اخلاق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؟ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خودکفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ اس کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی ہی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کی تابع محمل نہ ہو اور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد ہو کر کس طرح اپنے ہی متن کو DECONSTRUCT کر دیا ہے! چناں چہ جانکی ایک متوازی قوت کے بجائے اس برصغیر کی اسی عورت کا روپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں، داسی، اور وفادار بیوی کا روپ ہے۔ عزیز، سعید، اور نرائن۔ تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص، وفاداری بلکہ مامتا تک کا اظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اسے حسد، تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک سی وفا، محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیت مجموعی جانکی اس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پلّو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اکیلا چھوڑ دینا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست بڑھتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی مامتا، وفا اور مظلومیت کو پیش کر دیا ہے اور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقول منٹو، اسے ایسی گھریلو، منفعل سدا پسنے والی پتی پوجا کی علم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں ابھری ہے۔ ویسے دونوں افسانوں میں مرکزی مرد کردار کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ "جانکی" کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم اسٹار بنانے کے لئے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلّو سے

باندھنے کے لئے ممبئی لے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوقہ کے مستقبل کو بھی سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اسے اپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اُس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے ـــــ اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جب کہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلّو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بنا پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے۔ مگر ذرا غور کریں تو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیوں کہ اگر اُسے زینت کا پلّو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کارِ خیر کے لئے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کر دیا جب کہ زینت کو کوئی اعتراض بھی نہیں تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ "جانکی" میں جانکی مرکزی کردار ہے اسی طرح افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اسے مرد کے عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑی ہو سکتی ہے وغیرہ۔ مگر بباطن وہ اس برصغیر کی ایک "گائے" ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یا منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبہ ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے۔ چناں چہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اسے اُچھال دیا جاتا ہے۔ اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اُسے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اپنائے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی "ازدواجی زندگی کی آرزو" کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہرحال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جانکی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلّو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اسے واقعتاً اپنا لیا تھا (گو نرائن کے کھرا پن سے اس بات کی توقع بندھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اس کے شوہر کی تلاش کے جذبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھئے تو منٹو کا موقف کہ اسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات، اس کی فرمانروائی اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم سے کم صدائے احتجاج بلند کریں، زینت کی پیش کش کے معاملے میں کم زور پڑ جاتا ہے۔ اپنے

موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو ایک باغی، آزاد منش، اپنی مرضی سے اپنا مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانا پتی پوجا والی عورت کا روپ اُبھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار اندر سے منفعل، تابعِ فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار کردار ہیں تو پھر کیا "ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا؟ ــــ جی ہاں! سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و امتناع کا فقدان، بیباکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا بیباکانہ و مردانہ سستا لہجہ ـــ یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں۔ مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کا انداز بھی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اس کے حقِ ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جب کہ بحیثیتِ طوائف اس کے لئے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانے میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں ہے۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام، بے چہرہ "سندر لڑکی" ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندر لڑکی کو مرد کے بہیمانہ سلوک نے "ٹھنڈا گوشت" بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور کا ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اتنا اہم نہیں ہے جتنا سندر لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ایسا کرنا۔ تاہم افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ سندر لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ چناں چہ اپنے اس افسانے میں بھی جو اس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے، منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح "سرکنڈوں کے پیچھے" کی شاہینہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک اور کر گزرنے والی عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جب کہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مرد پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کے لئے کرتی ہے مگر اس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو ہیبت خان پر اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے۔ یعنی ہر چند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر

کرنے پر مجبور رہے تاہم جانکی اور زینت کی طرح اس کے اندر بسی پوجا والی عورت سدا زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل فعّال اور متشدد عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار ہی کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جبکہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح "کھول دو" میں بھی ایک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے "قیمے کی بجائے بوٹیاں" کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے دیگچوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر "پڑھئے کلمہ" کی رکما بائی ہے جو گھر داری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً "دھواں" میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولہوں کو دباتا ہے تو اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور "موزیل" میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر لپ سٹک باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قصائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کو دو ٹکڑے کر دیا ہے ——— یوں لگتا ہے جیسے منٹو طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی تھا۔ کیوں؟ کیا یہ فلمی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا غماز ہے؟ کوئی چاہے تو اس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے۔

اوپر "موزیل" کا ذکر ہوا۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک لاابالی، جنسی طور پر آزاد عورت نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر جس کے وجود میں ٹوٹ کر محبت کرنے والی ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لئے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ "موزیل" میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لئے ایسا ہی کیا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز" کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جب کہ افسانہ "موزیل" میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے لئے ایسا ہی کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بے ہوش کر کے اسے اپنے کپڑے پہنا دیئے تھے تاکہ جیل والے اسے سڈنی کارٹن سمجھیں اور "موزیل" میں موزیل

کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ مشتعل انبوہ سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لئے جان کی قربانی دی ہے۔ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکن" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ "ہتک" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ کہتا ہوں۔ منٹو کے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو زینت اور جانکی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیوہ ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اور عزتِ نفس سے بھی لاتعلق ہے۔ (نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اس نے پہن رکھے ہیں) ایسا ہونا بھی چاہیئے تھا کیوں کہ نام، چہرہ عزت اور رشتے ——— یہ سب تو سماج کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بدرو میں گرا دے تو اس کا تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟ ——— اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لئے مصنوعی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔ اس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے کیوں کہ کم از کم مادھو نامی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک "دستِ طلب" کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظرِ عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھائل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ "عورت پن" ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روندا گیا ہے۔ چناں چہ پہلے تو اس کے اندر خود ترحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں "تالے سندر ہیں پر تو رکھتی بھونڈی ہے۔ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے"۔ اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں "کالی" کا روپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ ہر شئے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتیٰ کہ اُن مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے باہر کی دنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اُس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اس

وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ آخر میں جب وہ مادھو کی تصویر بھی اتار کر پھینک دیتی ہے تو گویا بالکل "ننگی" ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے)۔ اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا اعلان کر رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ میں:

"اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا —
ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسے لگا کہ ہر
شے خالی ہے .... جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی
سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر ایک لوہے کے شیڈ پر بالکل
اکیلی کھڑی ہے۔"

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے۔ مگر بباطن یہ عدم موجودگی یا ABSENCE اس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر "بحیثیت عورت زندہ رہنے" کے لئے موجود رہی ہے مگر سوگندھی نے خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا کرے؟ اس بحرانی صورتِ حال میں اُس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی "مامتا" اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح اس کا خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور چوڑے پلنگ پر اسے اپنے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے جیسے وہ اُس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت نمودار ہوتی ہے جو کبھی تو مجسم مامتا ہے، کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری۔ مثلاً اس کے افسانے "ننگی" کی مرکزی شخصیت "زبان پلانے" کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات ہوئی) تاہم اندر سے نکی مجسم مامتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لئے یہ دھندا کرتی ہے

وہ خود ایک مظلوم عورت ہے جس پر اس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ ہیں :

"نکی سے اُس کے شوہر گامّ کو اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف
اتنی کہ وہ اس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ
عرصہ کے لئے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے علاوہ نکّی سے اس کو
کوئی سروکار نہ تھا"

جواباً نکی ایک بدمزاج عورت کے رُوپ میں اُبھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً وہ صرف "ماں" ہے اور آخراً آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی کچھ یہی انداز ابھرا ہے۔ افسانہ "شاردا" میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں اُبھر آتی ہے تو نذیر کے ہاں MALE CHAUVINISM کو کروٹ ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بہت دلچسپ ہے کہ اس میں اس برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے رویّے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی، نذیر کے لئے اس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے روپ میں اُبھر آئی تو "عورت" کے لئے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی متحرک ہو گئے ——— طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے "مس مالا" کا بھی موضوع ہے۔ مس مالا کے بارے میں بھٹساوے کہتا ہے :

"ہم اس کو اتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے
لگی " تم ہمارا بھائی ہے۔ ہم نے کسی سے شادی کر لیا ہے" اور
باہر نکل گئی کہ وہ سالا گھر میں آگیا ہوگا"

اس طرح منٹو کے افسانے "جاؤ حنیف جاؤ" کی سمتری معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور "ممی" کی مس شیلا جیکشن مامتا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں ——— ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا متشدد رویہ اور اس کے مقابلے میں عورت کی مظلومیت یا انفعالیت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار "دوہری ساخت" کے حامل ہیں۔ یہ دوہری ساخت BINARY OPPOSITE کی اساس پر استوار ہے۔ یعنی اس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے

مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویّے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کردے۔ یہ کردار پیاز کی طرح نہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویّہ زیادہ شوخ، زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویّے کو پرت در پرت پیش کرتا چلا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں پر بغاوت ہی کے علم بردار دکھائی دیتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ یک زمانی یعنی SYNCHRONIC رویّہ ہے۔ دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں۔ اور یوں کہ ایک سطح کے عقب سے ویسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں ابھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں) بلکہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی DIACHRONIC رویّے کے علم بردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کئے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ (آزادیٔ نسواں کی رو سے متاثر ہوکر) مرد کی مطلق العنانی، اس کا متشدد رویّہ، اس کا تحرک اور آزاد روی کے میلان کا تتبع کرنے کی کوشش کرتے ہیں تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے مآل کار برصغیر کی وہی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، مامتا کی خوشبو میں تربتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور گرگزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں (HIGH LIGHT) کرنا چاہتا تھا۔

شمیم احمد

قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول

میں نے قرۃ العین حیدر پر اپنے دوسرے مضمون میں "آگ کے دریا" پر لکھتے ہوئے انہیں تہذیبی مطالعوں کا ناول نگار قرار دیا تھا۔ اور پھر اپنے اسی مضمون میں ان کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" میں اینگلو انڈین طبقے کے حوالے سے ایک تعمیری تہذیبی جہت کی صورت میں "اسے جہاں متحدہ ہندوستان میں مغرب کے اقتدار کی آخری مشترک نشانی کہا تھا، وہاں تقسیم شدہ ہندوستان کے دونوں حصوں پر اسے مغربی تہذیب کے غلبے کی ایک توسیع اور قرۃ العین حیدر کے آنے والے نئے ناول کا موضوع بھی قرار دیا تھا چنانچہ جب "گردش رنگ چمن" آگیا تو اس تعلق سے کراچی کی ایک محفل میں گفتگو کرتے ہوئے میں نے شرکاء کو ایک اور یقینی ناول کی آمد کا مژدہ بھی سنایا تھا اور بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ اس اگلے ناول یعنی "چاندنی بیگم" کی اشاعت کے بعد بھی اس موضوع کی تکمیل ابھی نہیں ہو پائی ہے ۲۰۰۰ء تک اسے لے جانے اور اس وقت تک ظہور میں آنے والی برصغیر کی نئی تہذیبی معاشرت اور آزادی کے بعد پیدا ہونے والی دوسری پیڑھی تک پہونچانے کے لئے ایک اور ناول کی ضرورت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ بہرحال اس سے قطع نظر "آخر شب کے ہم سفر" کے بعد قرۃ العین حیدر کے دو نئے ناول اور شائع ہو گئے ہیں۔ "گردش رنگ چمن اور "چاندنی بیگم"۔

ان کے دو دو ناولوں پر اکٹھا لکھنے کی میری دیرینہ روایت کا تقاضہ بھی یہ ہے کہ ان ناولوں پر بھی ابھی سے اظہار رائے کر دیا جائے تاکہ آگے بڑھیں گے دم لے کر "البتہ ان کے سوانحی ناول" کار جہاں دراز ہے" کا ایک بہت سرسری سا تذکرہ میں نے ان پر اپنے پچھلے مضمون میں کیا تھا اس کا تفصیلی ذکر آئندہ کبھی الگ سے کروں گا۔ انشاء اللہ۔ یہاں قرۃ العین حیدر کے ناول لکھنے یا دو چار سال بعد کسی ناول کی اشاعت کا مسئلہ نہیں ہے۔ وہ تو قرۃ العین حیدر

جب تک زندہ ہیں اور اللہ انھیں صحت کے ساتھ ایک طویل عمر بخشے، تو وہ آخری سانس تک لکھتی ہی رہیں گی۔ دراصل یہاں مسئلہ "آگ کا دریا میں" ابھرنے والی اس تہذیبی Sequence کا ہے۔ جو ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار اور آمد کے بعد ہندوستان کی معاشرت اور تہذیبی تناظر میں ایک نئے طبقے کے وجود میں آنے اور پھر برصغیر کی دو بڑی اقوام یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں پر براہ راست اثرات کے ساتھ ساتھ، ایک گہرے تہذیبی اور سماجی عمل کو پیدا کرنے پھر، اس کے ردّعمل اور پھر برطانوی نظام کے پیدا کردہ نئے مضبوط طبقات کو وجود میں لانے کا باعث ہوا۔ میں سب سے پہلے اس تہذیبی Sequence کو شعور میں لانا چاہتا ہوں۔

۱۸۵۷ء کے دار وگیر اور ناکام آزادی کی تحریک کے پُرآشوب زمانے کا اصل ہدف تو انگریزوں کے آنے سے قبل کے حکمراں مسلمان ہی تھے لیکن سقوطِ دہلی کے بعد رہی سہی سو سالہ وہ کشمکش بھی ختم ہوگئی جو ۱۷۵۷ء سے جاری تھی اور اس کے بڑے گہرے اثرات پورے ہندوستان پر مرتب ہوئے جس نے، ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں کے زیرِ اثر اُبھرنے والے نئے رجواڑوں، ریاستوں اور تعلقوں کے ساتھ ساتھ شہری زندگی، ایک مستقل اور مختلف کلچر اور "تفریحی میڈیا" کے ساتھ نئی حکومت کے ڈھانچے، سول سروس اور اینگلو انڈین طبقات کو پیدا کیا۔ اسی صورتِ حال سے تقریباً پچاس سال ہماری "رولنگ کلاس" وابستہ رہی۔ آزادی کی تحریکات کے دوران بھی یہی فضا مغربی اثرات کے تحت برٹش حکومت کے سیاسی، قانونی اور انتظامی اداروں کی صورت میں بھرپور طور پر بروئے کار آئی، جس نے آزادی کے حصول تک ہماری رہنمائی کی اور پھر تقسیمِ ہند کے بعد بھی اور بظاہر آزاد معاشروں کے قیام کے باوجود ایک نئی مغربی توسیع اس کے نمک خواروں اور تہذیبی غلبے کی صورت میں بروئے کار آئی اور آج بھی ہم اسی کے زیرِ سایہ زندگی بسر کر رہے ہیں۔ کم و بیش یہ ہے وہ پورا تہذیبی Sequence جس سے قرۃ العین حیدر کے طبقہ ان کے والدین، خاندان اور خود ان کا بھی براہِ راست تعلق رہا تھا۔[20] بیسویں صدی کے اس ماحول اور صورتِ حال کو جو ان کی ذات اور شعور کا قدرتی حصہ ہے وہ اکثر موضوع بناتی ہیں۔ (اسی لئے مذکورہ صورتِ حال کو پیش کرنے کی کوشش وہ اپنے پہلے ناول "میرے بھی

صنم خانے سے" فطری طور پر کرنے لگتی ہیں۔ اس کے ساتھ انھیں واحد متکلم کے اسلوب کی وجہ سے تکرار اور یکسانیت سے بچنے میں جو فنی دشواریاں درپیش رہتی ہیں میں اس کا ذکر اپنے دو مضامین میں کر چکا ہوں) چنانچہ ڈھائی سو سالہ اس تناظر کو اپنے ناولوں میں دکھانے کے لئے انھیں پانچ ناولوں کا Sequence درکار تھا، جس میں سے چار لکھے جا چکے ہیں۔ (۱) آگ کا دریا (۲) آخرِ شب کے ہم سفر (۳) گردشِ رنگِ چمن (۴) چاندنی بیگم۔ جو اس نسل تک آتے ہیں جب تقسیمِ ہند کے بعد نئے سیاسی اور سماجی تقاضوں اور نئے اقتدار کے ردِ عمل کی مشینری کے تحت یہ سب طبقات نہ صرف اپنے انجام کو پہونچ رہے ہیں بلکہ مغرب سے پیدا ہونے والا مقتدر افق چونکہ دھندلا چکا ہے۔ لہٰذا اس کے تحت پیدا ہونے والے یہ طبقات بے اعتبار ہو رہے ہیں۔ سمجھوتے کر رہے ہیں اور مٹ رہے ہیں یا نئے معاشی اور سماجی ڈھانچے میں "ایڈجسٹ" نہ ہونے کے باعث اپنی بقا کی جد و جہد کر رہے ہیں۔

لیکن ابھی ایک اور صورتِ حال سامنے آئی ہے جسے نئے مقامی اثرات، مفادات اور سیاسی ٹکراؤ کے تحت نئی بیوروکریسی، ارسٹوکریسی (اور پاکستان میں تو آرمی کریسی نے بھی) پیدا کیا ہے جو دراصل مغرب کی طرف بڑھتے ہوئے ایک نئے سمت کی کہانی سناتی ہے۔ یہی "آگ کا دریا" کا پیدا کردہ اصل مقدمہ یا Sequence ہے اور قرۃ العین حیدر کا پانچواں ناول اس صورتِ حال کی روداد کا آخری مرحلہ ہوگا اور جس کے ساتھ یہ موضوع مستقبل کے امکانات سے قطع نظر تکمیل پا جائے گا۔ چنانچہ اس وقت اسی دائرے اور تقاضے کے دو نئے مذکورہ ناول میرے اس مضمون کا موضوع ہیں۔

(۱)

"گردشِ رنگِ چمن" قرۃ العین حیدر کا ایک نہایت اہم ناول ہے وہ ایک طرف "آخرِ شب کے ہم سفر" کے دو بنیادی سِروں کو اگلے اور آنے والے زمانے کے فطری حقائق سے جوڑتا ہے تو دوسری طرف بنگال میں نئے ہندوستان کی تاریخ اپنا جو سہ جہتی چہرہ بنا رہی تھی اس کے نقوش بہت واضح طور پر "گردشِ رنگِ چمن" میں نمایاں ہوتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ یہ رخ نمایاں کرنے میں قرۃ العین حیدر نے جس تخلیقی مشاقی، سماجی مشاہدے اور تاریخی شعور

کی نزاکتوں کا جیسا مظاہرہ کیا ہے اس کا شائبہ بھی دور دور تک اس عہد کے کسی ادیب کی تخلیقی اور تنقیدی تحریروں میں نظر نہیں آتا تو بے جا نہ ہوگا۔ دراصل انہوں نے یہ ناول لکھ کر بیسویں صدی کے برصغیر کی اس حقیقی صورتِ حال اور چہرے کو پہلی بار "پینٹ" کیا ہے جو انگریزوں کے اقتدار کے ساتھ برصغیر کی تقدیر بنی اور جسے بنانے اور بگاڑنے میں اس طبقے نے بڑا اہم کردار انجام دیا جس کی مشینری سے ان کے والد بھی وابستہ تھے۔ اور اسی طبقے نے جدید ہندوستان کے سیاسی، تعلیمی، سماجی، انتظامی، تہذیبی اور جدید شہروں کی تمدنی زندگی کو پیدا کیا۔ چنانچہ گردشِ رنگِ چمن کی سب سے بنیادی خصوصیت اور اہمیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اس طبقے کو بڑی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ ایک نئی حقیقت کی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، جس نے انگریز اقتدار کے بعد نہ صرف ایک نئے اور مختلف دَور کے ہندوستان کو پیدا کیا بلکہ اس میں حاکم و محکوم کے پرانے رشتے، نئے سماجی اور معاشرتی رشتوں اور رجحانات میں اس طرح ظاہر ہوئے کہ جہاں محکوم اقوام اور طبقات نے حاکم اقوام کی خوشنودی کے لئے ان کے عادات و اطوار اختیار کرنے، ان کی ثقافتی اور سماجی اقدار کے فروغ کے لئے نئے اداروں کو قائم کرنے اور تھیٹر، کلب، اسٹیج اور نوٹنکیوں سے لے کر ابتدائی فلموں تک ایک پورا انتظام قائم کیا، جو جلد ہی اس دَور کے سب سے نئے اور مقبول میڈیا یعنی بولتی فلموں تک تفریح کا سب سے اہم ذریعہ بن گیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ حاکم قوم کے افراد نے اپنے وطن اور بیوی بچوں سے دور اپنی جنسی ضروریات، وقت گذاری اور تنہائی سے بچنے کے لئے محکوم اقوام کی سماجی اور ثقافتی قدروں کو اختیار کرنے اور سرپرستی کرنے کی کوشش بھی کی اور ان کی عورتوں اور دیگر سماجی سہولتوں سے متمتع ہونے اور آسودگی حاصل کرنے کے لئے ابتداء میں اس طرح گھل مل گئے کہ ایک یگانگت پر مبنی مشترکہ ہند یورپی، سہ جہتی تہذیب کی بنیاد پڑتی چلی گئی۔ جس سے زیادہ تر ہندوستان کے پس ماندہ اور نچلے طبقات نے اثر قبول کیا اور کہیں کہیں کچھ اعلیٰ ذات کے ہندو اور ایک آدھ مسلمان خاندان عیسائی ہوگیا۔ اور یہ اسی کا ردِّ عمل تھا کہ "عیسائی مشنریوں" کے توڑ میں مسلمانوں میں اسلام کے دفاع اور حقانیت کو ثابت کرنے کے لئے ملک گیر تحریکیں اٹھیں جن کی مذہبی شدّت اور تہذیبی ردِّ عمل کی

وجہ سے اوپر سے نیچے کی طرف آنے والا یہ تہذیبی عمل رک گیا۔ مگر پس ماندہ اور نچلے طبقات میں عیسائیت پھیلنے کی وجہ سے ایک ایسے اینگلو انڈین طبقے کی بنیاد پڑی جس کو ایک زمانے تک بڑے معاشی اور سماجی تحفظات حاصل رہے۔ وہ تو اپنی جگہ، مگر یہی طبقہ انگریز بیوروکریسی کا ستون بن گیا اور شاید اسی وجہ سے آزاد ہندوستان اور پاکستان کی ابتدا میں بھی ان کا وجود کسی نہ کسی طرح موجود رہا۔ اسی لئے قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں اس طبقے کا ذکر خصوصیت سے ملتا ہے اور تاریخ کے مقابلے پر تہذیبی یا طبقاتی مطالعہ کے ناولوں کی یہی خصوصیت ان کی تخلیقی عظمتوں اور تہذیبی زاویہ نظر کا سب سے بڑا وصف بن جاتی ہیں۔ وہ جب بھی تاریخ کے پس منظر میں کسی اہم موڑ، تبدیلی، سانحے، واقعے یا رجحان کو سماجی مطالعے کی صورت میں پیش کرتی ہیں تو اس کا پورا تخلیقی، سماجی اور سیاسی جواز موجود ہوتا ہے۔

چونکہ یہ تہذیبی سہ جہتی عمل سب سے پہلے بنگال میں شروع ہوا تھا جہاں سے انگریزوں نے اپنی فتوحات کی ابتدا کی تھی۔ اسی لئے اینگلو انڈین طبقہ کا قابلِ ذکر وجود پہلی بار جس طرح 'آخرِ شب کے ہم سفر' میں نظر آتا ہے وہ ان کے اس سے قبل کے ناولوں میں موجود نہیں ہے اور اسی لئے زمانی اعتبار سے 'گردشِ رنگِ چمن' میں تاریخ کا جو نیا باب کھلتا نظر آتا ہے وہ آخرِ شب کے ہم سفر کا لازمی اور منطقی نتیجہ بھی تھا اور اس کا اگلا باب اور قدم بھی۔ جس میں اس پورے عمل کو اینگلو انڈین طبقے کے مطالعہ سے بھی آگے بڑھ کر قرۃ العین حیدر نے اپنی خلّاقانہ اور فنکارانہ مہارت سے ہندوستان گیر تبدیلیوں کی صورت میں ایک نئے دور کو پیدا ہوتے دکھا دیا ہے۔ ہندوستان میں انگریزوں کا اقتدار دراصل زمانی اعتبار سے دو الگ الگ ادوار میں بٹا ہوا ہے۔ ایک تو وہ دور جو ان کے اقتدار اور غلبہ کی کشمکش کا دَور تھا جب وہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے روپ میں اپنے سیاسی جوڑ توڑ میں لگے ہوئے تھے اور مسلم اقتدار کو پارہ پارہ کر کے یکے بعد دیگرے ان کی سلطنت کو ہضم کر رہے تھے یا پھر اپنے وفاداروں کی صورت میں ملک کے مختلف علاقوں میں ایک نیا مگر مغرب سے مرعوب حکمراں طبقہ بھی پیدا کر رہے تھے اس زمانے میں ان کا رویّہ مقامی عناصر کے ساتھ بڑا مصالحانہ (عیّارانہ) اور ایک احساسِ برتری کے ساتھ سرپرستانہ اور دوستانہ نظر آتا ہے اور اس میں حاکم و محکوم کے درمیان معاشی ناداری

مجبوری، اور بے بسی اور حاکمانہ اختیار اور معاشی آسودگی کے تضاد کے باوجود ایک برابر کا سا رویہ پایا جاتا ہے جسے قرۃ العین حیدر نے نہایت اختصار اور چابکدستی سے "گردشِ رنگِ چمن" میں کلکتہ کے حوالہ سے دکھایا ہے۔

لیکن اسی تاریخی موڑ کا دوسرا دور اس وقت سامنے آتا ہے جب دلّی کے سقوط کے بعد مغل حکمرانوں کی تباہی و بربادی کو ان کے اہلِ خانہ کی دربدری اور ستر پوشی سے بھی محرومی کے حوالہ سے انھوں نے دکھا کر شرفاء، اعلیٰ طبقات اور شاہی خاندان کی لڑکیوں تک کو انگریز عہدیداروں اور ان کے ساتھ شریک دوسرے طبقات کی دسترس میں دکھایا ہے۔ اور انھیں میں سے کچھ ننگ مُنک سے درست لڑکیاں ڈیرہ دار طوائفوں اور انگریزوں کے لائے ہوئے نئے ثقافتی اداروں اور نوٹنکیوں تک پہونچتی ہیں جو تئے ہندوستان میں ابتدا میں موسیقی اور شاعری کی سرپرستی کرتی نظر آتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اس الم ناک صورتحال کو جس فنکارانہ توازن اور سلیقے سے نمایاں کیا ہے اس نے ایک طرف جہاں ہمارے تاریخی المیہ کی تلخ حقیقتوں کو معاشرتی اور سماجی سطح پر ایک بڑے ناول کی فضا اور کرداروں میں سمو دیا ہے تو دوسری طرف مسلمانوں کی شکست کے بعد ہماری معاشرت اور تہذیب پر جس طرح طوائف اور کوٹھے کی تہذیب چھا گئی تھی بلکہ انگریزوں کے زیرِ سایہ پیدا ہونے والے نئے تعلقوں اور نئی ریاستوں میں جو نئی ثقافت پیدا ہو رہی تھی اور اس میں طوائف اور عورتوں کو جو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اس کے عواقب، محرکات اور پس منظر کا ایک بالکل نیا تناظر "گردشِ رنگِ چمن" میں کھلتا نظر آتا ہے۔

"گردشِ رنگِ چمن" کا سب سے موثر اور اہم کارنامہ یہی ہے کہ اس میں ہماری تہذیبی تاریخ اور مطالعہ کے ایک ایسے گوشے کو بے نقاب کر دیا گیا ہے جس سے نہ صرف ایک خاص دور کے ادب اور شعر کے بارے میں اٹھنے والے ایک اہم سوال کی پوری طرح وضاحت اور حقیقت عیاں ہو جاتی ہے بلکہ مسلم تاریخ کے زوال کے اس آخری باب پر اردو کے حوالہ سے بالخصوص پاکستان میں جو متعصبانہ رویہ پیدا ہوا ہے اس پر بھی سوچنے کا ایک موقع فراہم ہوتا ہے۔ مثلاً اورنگ زیب کے بعد سے مسلمانوں کا جو تہذیبی زوال پورے برصغیر میں نمایاں

ہونا شروع ہوا تھا، اس میں اربابِ نشاط اور عورتوں کو جو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اس کے معاشرتی اور معاشی اسباب کو یہ لوگ بالکل نظرانداز کر جاتے ہیں لیکن جو چیز سب سے زیادہ توجہ کے قابل ہے وہ یہ ہے کہ فتح بنگال کے بعد سے ۱۸۹۰ء تک برصغیر کے اس وقت کے تمام تہذیبی مراکز اور نئی ریاستوں یا نئے سیاسی مستقروں میں جو دراصل برطانوی کیمپ تھے طوائف کو جو بنیادی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اس کا بنیادی سبب کیا تھا اگر وہ اس کو درست تناظر میں دیکھ سکتے تو ان کی تضحیک ان کے منھ کی کالک بن جاتی کیوں کہ مسلم قومیت سے تو وہ بھی انکار نہیں کر سکتے۔؟ افسوس کہ ان لوگوں ہی نے نہیں بلکہ ہمارے نقادوں نے بھی کبھی اس سوال پر غور نہیں کیا کہ مسلمانوں کے دورِ زوال کی شاعری یا لکھنوی تہذیب ہی نہیں بلکہ مولوی نذیر احمد دہلوی جیسے ثقہ عالم کے بہترین اور آخری ناول "فسانۂ مبتلا" میں بھی وہ ہیروئن کیسے بنی نظر آتی ہے۔ بعض نقادوں نے اردو کے ابتدائی ناولوں میں سے شرر کے "دربار حرام پور" سے لے کر "امراؤ جان ادا" جیسے ناول میں جس میں ایک طوائف کا مکمل کردار تخلیق کیا گیا ہے اپنی دانست میں اس کی نشاندہی لکھنوی معاشرے کے حوالے سے کی ہے۔ لیکن طوائف تو اس دور کے تمام مراکز اور اصناف ادب کے موضوعات کا بنیادی کردار بن کر سامنے آ رہی ہے۔ داغ اور امیر کی شاعری بھی جو اس وقت کی عمومی شاعری کے مقابلہ پر بہر صورت برتر اور بہتر تھی، طوائف کے اس تہذیبی تناظر کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ غالباً اسی بنا پر ۱۸۵۷ء اور اس کے پچاس برس بعد تک طوائف نہ صرف ہمارے تہذیبی افق پر چھائی رہی بلکہ ہمارے ادب و شعر موسیقی، اسٹیج اور پھر فلموں تک اس کا عمل دخل بڑھتا ہی چلا گیا۔ "گردشِ رنگِ چمن" اسی موضوع کا تخلیقی مطالعہ ہے۔

اس صورت حال سے پیدا ہونے والے ردّ عمل اور سوالات سے ہمارے بعض بنیادی ادبی رویّے پیدا ہوئے ہیں اور اسی کے ردّ عمل کی وجہ سے بعض اوقات ہمارے قومی، سیاسی اور مذہبی پلیٹ فارم سے بھی ادب کے زوال اور اخلاقی اور معاشرتی ابتذال کی صورتوں اور اقدار کی ٹوٹ پھوٹ پر تنقید ہوتی رہی اور شاید اسی وجہ سے ہمارے بعض ادبی اور تہذیبی ذہنوں نے یہ انکشاف کیا تھا کہ طوائف اور خصوصیت سے ڈیرہ دار طوائفوں کے ڈیرے محض جسم فروشی

کے اڈّے نہ تھے بلکہ یہ فنونِ لطیفہ کی تربیت، رقص و موسیقی کے فن کے ساتھ تہذیب اور آدابِ مجلس سکھانے کے ادارے بھی تھے اور ہمارے امراء اور نوابین اپنے لڑکوں کو تہذیب اور آداب سکھانے کے لئے وہاں بھیجتے تھے، بلکہ حکام انگلیشیہ تک رسائی کے لئے یہ اڈّے اور ادارے وہی اہمیت رکھتے تھے جو آج دنیا کے بڑے اداروں کی "سیکرٹ ایجنسیاں" رکھتی ہیں۔ اس انکشاف کی بنا پر اس دَور کے بارے میں نئے سوالات پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ بعض تضادات پر غور کرنے کی بھی سنجیدہ کوششیں ہمارے یہاں کم ہی مگر ہوئی ہیں اور اس کے بعد یقیناً اس مسئلے کو ایک دوسرے زاویۂ نظر سے دیکھا جانے لگا ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے اپنے اس ناول میں جس گہری ریسرچ کو اپنا بنیادی نکتہ بنایا ہے وہ اس ناول سے قبل ہمارے ادب کی تاریخ میں نظر نہیں آتی۔ اور انھوں نے یقیناً تہذیبی مطالعہ کے گہرے شعور کی مدد سے تاریخ کے اس نہایت اہم سوال کو ہمیشہ کے لئے حل کر کے رکھ دیا ہے۔

"گردشِ رنگِ چمن" ایک طرف تو اس حقیقت کو تخلیقی طور پر بے نقاب کرتی ہے جو ہماری تاریخ کے علاوہ ادب اور فنونِ لطیفہ میں ایک صدی تک، روح کی طرح سرایت کئے ہوئے تھی اور جو ہمارے زوال اور پھر شکست اور انگریزوں کی آمد اور اقتدار کا براہِ راست نتیجہ تھا تو دوسری طرف اس کو نئے تہذیبی تناظر اور نئے شہری تہذیبی مراکز کی وسعتوں تک ایک ایسا آئینہ مہیا کرتی ہے جو ہماری زندگی کو ذرائع ابلاغ کی وساطت سے اسٹیج، ریڈیو اور فلم تک پہونچادیتی ہے۔ یہ نیا شہری تہذیبی طائفہ اور سفر ہمارے لئے اس لئے اتنی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ ان طوائفوں میں ہمارے بادشاہوں، امراء، اور صاحبِ دول خاندانوں کے زوال اور شکست کے بعد ان کی مجبور اور بے بس لڑکیاں بھی بڑی تعداد میں شریک تھیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد تو اس گیر ودار میں کیسے کیسے گھر اجڑے اور مسلمانوں کی اعلیٰ طبقات کی عفت مآب خواتین سر چھپانے کے لئے شورش پسندوں بدمعاشوں اور ڈاکوؤں کے ذریعہ کہاں کہاں نہیں پہونچائی گئیں، اس کا ایک نقشہ آپ کو دلی کی بپتا والی شہزادیوں کی کہانی میں، خواجہ حسن نظامی اور راشد الخیری کے یہاں نظر آتا ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے اس المیہ کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے ایک بالکل نئی تاریخی حقیقت ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اکیلے گوروں

اور انگریز فوجی افسران کے ساتھ ان کے ماتحت سول اور فوجی نچلے درجے کے افسران، سکھ اور جاٹ ریاستی حکمران اور تاجر ایک نئے پیدا ہونے والے معاشی اور معاشرتی المیہ میں اس طرح شامل ہو جاتے ہیں کہ ان کے تصرف میں مسلمان حکمرانوں اور اعلیٰ طبقہ کی یہ بے بس مخلوق، کنیزوں، تھوڑے دنوں کی بی بیوں اور رکھیل عورتوں کی صورت میں پورے برصغیر میں پھیلی ہوئی ہیں اور یہیں سے ہندوستان کے نئے معاشی طبقات کا ظہور ہوتا ہے اور ان میں سے جو بچ جاتی ہیں، وہ طوائفوں کے کوٹھوں نئے تفریحی اداروں تک رسائی حاصل کرنے پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ قرۃ العین نے بڑی صناعی سے اور بڑی فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ ایک طرف بعض ریاستوں، رجواڑوں اور تعلقوں میں ان بدنصیب مظلوم خاندانوں کی لڑکیوں کو سامان نشاط بنتے، ثقافتی طائفوں کی صورت میں ان 'معززین' کی نظروں میں چڑھتے اور ڈیرہ دار طوائفوں کے کوٹھوں کی زندگی بنتے دکھایا ہے۔

اور ایسے سیکڑوں المیہ کرداروں کی طرف بڑی بلاغت سے اشارہ کرتے ہوئے ان کے گرد نئے نوابین، نئے امراء، نئے افسران، نئے سیاست دان، نئے سرمایہ دار اور موسیقی اور رقص کے رسیا نئے دانشوروں شاعروں اور ادیبوں سب کو جمع ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ یہ کوٹھے یا ڈیرے تہذیبی اداروں کی شکل کیوں اختیار کر لیتے ہیں، شاید اب اس کا اندازہ لگانا کسی عام قاری کے لئے بھی دشوار نہ ہو۔ اور ہمارے ادب کے نقادوں، اساتذہ اور دانشوروں کی نظر سے تو یہ بات چھپی ہی نہیں رہنی چاہیے کہ لکھنؤ کی شاعری ہی نہیں بلکہ دلّی کے نواب میرزا داغؔ کی شاعری سے لے کر لکھنؤ کے ایک صوفی خاندان کے چشم و چراغ امیرؔ مینائی تک اور مولوی نذیر احمد کے 'فسانۂ مبتلا' اور قاری سرفراز حسین کی شاہد رعنا سے لے کر شرر کے اسی موضوع پر بعض ناولوں سے ہوتے ہوئے مرزا ہادی رسوؔا کے ناول 'امراؤ جان ادا' تک ہمارے ادب اور شاعری کا پس منظر ایسا کیوں ہے اور ہماری بہو بیٹیوں کی بربادی نے 'ڈیرے دار تہذیب' کو زبان اور علم مجلسی سکھانے کے عمل میں کیسے کیسے دکھ جھیلے تھے۔

قرۃ العین حیدر نے ہمارے اس تاریخی اور معاشرتی المیہ کے دکھوں کو آئینہ ہی دکھایا نہیں کیا ہے بلکہ جدید دَور کے "طربیہ" کو بھی بڑی تخلیقی ذمہ داری کے ساتھ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ جدید دور کا یہ طربیہ اور نشاطیہ چہرہ انگریزوں کے عہد اقتدار کو ایک نئے ثقافتی اور

فنونِ لطیفہ کے ایک نئے دَور کو جنم دیتا ہے اور جدید ذرائع ابلاغ کے وسیلوں میں اسی طبقہ کی کارفرمائی کا ایک ایسا PANORAMA مہیا کیا ہے جو نوٹنکیوں اور طرح طرح کے کلبوں رقص گاہوں اور موسیقی کے مظاہروں اور پھر ابتدائی فلموں کے ساتھ تعلیمی اداروں کی طرف پھیلتا چلا جاتا ہے۔ دراصل اس دور کے ساتھ ہی ہندوستان کی شہری ثقافت جنم لیتی ہے جس کا بڑا گہرا تعلق اس نئے طبقے سے استوار چلا آتا ہے جو انگریزوں کے پیدا کردہ نظام کے کل پرزے ہیں اور جو سول لائنز میں "کنٹونمینٹس" میں، کلکٹروں، فوج کے افسروں، ڈپٹی کلکٹروں پولیس کے عہدیداروں عدالت کے ارکین اور وکلا کے ساتھ نئی بستیاں بساتے ہیں۔ جن کی بیبیاں اور محبوبائیں ہی نہیں بلکہ رکھیل بھی اسی طبقہ سے مہیا ہوتی ہیں جن کو قرۃ العین حیدر نے لال بیبیوں کے نام سے یاد کیا ہے۔ یہ ہے وہ جدید ہندوستان جو بیسویں صدی کے آغاز تک اپنے قدم پوری طرح جمالیتا ہے۔ گویا قرۃ العین حیدر کا وہ تہذیبی مطالعہ جو "آگ کا دریا" میں ہندوستان کی قدیم تہذیب اور اس میں شامل ہونے والے دھاروں سے مل کر جس تخلیقی کمال سے وجود میں آیا تھا بالکل اسی طرح بیسویں صدی کا نیا دور انگریزی عہد کا تہذیبی مطالعہ بھی مختلف دھاروں سے مل کر اس مہارت سے "گردشِ رنگِ چمن" میں آتا ہے کہ اس کی کوئی مثال جدید ادب میں موجود نہیں ہے۔ ہاں ایک آدھ بار قرۃ العین حیدر کی گرفت اس جگہ کمزور پڑی ہے جہاں وہ ایک پوری تبدیلی کو شعور میں لانے کے لئے مجبور ہوتی ہیں کہ اسے کسی کردار کی "تقریر" سے پورا کردیں۔ یہاں "تاریخ" پیچھے سے بولنے لگتی ہے اور اس کا تخلیقی پیرایہ کمزور پڑ جاتا ہے چنانچہ یہ ناول ماضی کے دوسو سالہ انگریزوں کے اقتدار کے بعد پیدا ہونے والی ایک نئی جہت اور اس سے متعلق طبقات کی ایسی مرقع سازی کرتا ہے کہ جس میں اس عہد کی گہری تصویریں پیش کرتے ہوئے قرۃ العین اپنے تہذیبی شعور کی اگلی کڑیاں مرتب کرتی ہیں اور ہندوستان کی تقسیم تک اس طرح آتی ہیں کہ ان دو قوموں کی آزادی کے باوجود اس کے حکمراں طبقوں کو سابقہ طبقات کی ایک توسیع قرار دیتی ہیں۔ وہ آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان سے ان طبقات کے ہزاروں خاندانوں کو مغربی ملکوں میں منتقل ہونے اور اپنی اصل سے مل جانے کی ایک سعی قرار دیتے ہوئے انھیں دوبارہ برصغیر کی طرف آنے اور یہاں کے معاملات کو اپنے ہاتھ میں لیتے ہوئے دکھاتی ہیں اور گویا یہ

ثابت کرتی ہیں کہ آزادی کے بعد بھی غلامی کی سیاہ رات میں چمکنے والے یہ "شب چراغ" کس طرح ان دونوں ملکوں کے تقریباً ایک ارب عوام پر حکمرانی کر رہے ہیں جن کے بڑے گہرے اشارے اور بنیادیں "گردشِ رنگِ چمن" میں موجود ہیں اور ناول کے آخیر میں یہ احساس اور شعور دل کو کھرچنے لگتا ہے کہ ہمارے آزاد معاشروں کے تمام قومی المیے آج بھی ماضی کی طرح اسی طبقہ سے وابستہ ہیں۔

"گردشِ رنگِ چمن" کا ایک اور نیا اور بعض حلقوں کے لئے چونکا دینے والا پہلو اس کے آخری حصے میں بارہ بنکی کے ایک صوفی کے حوالہ سے اسلام کے احیاء یا نشاۃ الثانیہ کی اس عالمی لہر کی صورت میں موضوع بنا ہے، جس کے ڈانڈے قرۃ العین حیدر نے نئی عالمی صورتِ حال میں مسلمانوں کی روحانی یا مذہبی تحریکات میں تلاش کئے ہیں۔ گویا عالمِ اسلام ایک نئی تہذیبی جہت کی طرف بڑھنے کی خواہش رکھتا ہے۔ یقیناً یہ ایک تہذیبی دائرے کی تکمیل اور اس کے کمزور پڑ جانے کے بعد مسلمانوں کی بے چینی، اجتماعی روحانی خلاء کے پس منظر کے ساتھ پیدا ہوا ہے اور قرۃ العین حیدر نے آزاد مسلمان سلطنتوں اور سب سے زیادہ عربوں کے پاس تیل کی دولت آجانے کی وجہ سے "پیٹرو ڈالروں" کی بہتات کی بنا پر بین الاقوامی حریف قوتوں سے مقابلہ کرنے اور جدید ٹکنالوجی کے سودے کے پس منظر میں نہایت فنکاری سے مسلمانوں کو ایک بیدار شعور کے ساتھ مستقبل کی طرف بڑھتا دکھایا ہے اس طرح ان کے تہذیبی مطالعہ کے "تھیسس" میں ایک بین الاقوامی پس منظر کا نیا افق بھی شامل ہو گیا ہے۔ اینگلو انڈین طبقہ کے مقابل ایک جوابی تحریک' اینگلو انڈو مسلم تحریک' جسے انھوں نے ہندوستان کے مستقبل کے امکانات کا ایک اشارہ اور لمحہ بنا دیا ہے بالکل اسی طرح جس طرح "آگ کا دریا" میں انھوں نے بھگتی تحریک کو اپنے تہذیبی فلسفۂ حیات کی بنیاد پر ہندوستان کی بھرپور تہذیبی روح کی ہم آہنگی کی صورت میں پیش کیا تھا، مگر "گردشِ رنگِ چمن" میں یہ اسی جیسی مگر الٹی تحریک ہے جو بھگتی تحریک کی طرح صوفی ازم کی صورت میں ہندوستان کے موجودہ تہذیبی افق کا ایک تقاضہ بن کر ابھر رہی ہے۔ اس میں موجودہ ہندوستان کے بڑھتے ہوئے، ہندو مسلم تصادم اور عصبیت سے بچنے کا بھی ایک حل موجود ہے اور بھگتی تحریک کی طرح، ایک نئے مسلم صوفی عہد کے احیاء کا تقاضا بھی وہی صلح و آشتی ہے، جس کا بانی کبیر داس کی

طرح اپنی تحریک سے دلوں کو موہ لیتا ہے ۔ غرضیکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا کا اپنا بنیادی "تھیسس"، چھوڑا نہیں ہے بلکہ "گردشِ رنگِ چمن"، میں بھی انھوں نے ہندو مسلم تہذیبی روح کی ہم آہنگی کو ایک بار پھر تمام مسئلوں کا حل قرار دیا ہے ۔

ہمارے بھائی احمد علی سید صاحب جو بھائی صاحب (سلیم احمد) کے حلقے کی "آخری پیڑھی" کے بیٹھنے والوں میں ہیں اور خود کو "فکشن" کا آدمی بتاتے ہیں ۔ "گردشِ رنگِ چمن"، جب شائع ہوا تو بیحد خوش تھے انھوں نے ایک انکشاف یہ بھی کیا کہ جن صوفی صاحب کا قرۃ العین حیدر نے ذکر کیا ہے وہ محض ناول کا کردار نہیں بلکہ بارہ بنکی کے رہنے والے ایک حقیقی نوجوان صوفی ہیں، جنھوں نے اس پورے علاقے میں دھوم مچا رکھی ہے ۔ بارہ بنکی سے اپنی نسبت کی وجہ سے اس حوالے پر ہمیں بھی خوشی ہوئی کہ بیسویں صدی میں ہی وارث علی شاہ رح (وارث دادا) کا دوسرا جانشین پیدا ہو گیا ہے (لیکن بھگتی تحریک کا بانی بھی محض کردار نہیں تھا بلکہ ہندوستان کا سب سے زندہ آدمی تھا) لیکن بھائی سید جس بات پر حقیقتاً خوش تھے وہ یہ تھی کہ ان کے خیال سے دراصل ان صوفی صاحب کے پردے میں قرۃ العین حیدر کے سیکولر تہذیبی زاویۂ نظر میں پہلی بار اسلام کی روحانیت سے ہی نہیں بلکہ تصوّف سے بھی حقیقی دلچسپی پیدا ہوئی ہے اور انھوں نے "گردشِ رنگِ چمن"، کے "تھیسس"، سے یہ نتیجہ نکالا کہ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں یہ امکان پیدا کیا ہے کہ آئندہ دنیا (یا ہندوستان) اسلام کی طرف راغب ہوگی ۔ گویا پہلے بھی ہندوستان میں صوفیا کے ذریعہ ہی اسلام پھیلا تھا اور اس بار بھی قرۃ العین حیدر کی نظر میں یہی اس کا مستقبل بنے گا ۔ خوشی تو ہمیں بھی ان کی اس بات پر ہوئی مگر میں نے سید بھائی سے ایک سوال کر کے شاید ان کا دل توڑ دیا تھا کہ ذرا ناول کو دوبارہ دیکھ کر یہ بتایئے کہ قرۃ العین حیدر ناول کے اس حصے میں خود بھی Involve ہوتی ہیں یا نہیں ؟ ہمارا خیال ہے وہ اس تحریک اور صوفی صاحب کا ذکر تو خلوص سے کرتی ہیں مگر خود غیر جانبداری کا رویّہ اختیار کر لیتی ہیں، جبکہ آگ کا دریا میں وہ بھگتی تحریک کا ذکر اس قدر Involve ہو کر کرتی ہیں کہ ایسا معلوم ہونے لگتا ہے کہ ناول میں یہ لمحہ "کمٹمنٹ (Commitment) کا لمحہ ہے ۔ (تھی تو وہ بھی ایک تصوّف سے نکلی ہوئی تحریک ۔) مگر "گردشِ رنگِ چمن"، میں ایسا نہیں ہے ۔ پھر ہم نے سید بھائی سے کہا کہ قرۃ العین حیدر

سے بہت چوکنّا رہنے کی ضرورت ہے وہ بہت خطرناک قسم کی ناول نگار ہیں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اسلام کی تحریکوں اور اسلام کی نشاۃ الثانیہ کی اس لہر کو بھی اپنے نئے ناول میں ''پیٹرو ڈالر'' کی کارفرمائی ثابت کر دیں؟ کیونکہ عربوں کے ان ''پیٹرو ڈالروں'' نے تمام مسلمان ممالک میں اپنے اپنے مسلک کی نئی نئی تحریکیں شروع کر رکھی ہیں بلکہ اب تو نئی تحریکوں کو چھوڑ دیجیے انھوں نے پرانے دینی اداروں اور شخصیتوں پر بھی ہتّو ڈال دیا ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ بھائی احمد علی سیّد نے گردشِ رنگِ چمن، پر اپنے پروگرام کے مطابق کوئی مضمون تحریر کیا یا نہیں اور خصوصیت سے اس مسئلہ پر ان کی کیا رائے ظاہر ہوئی ہے کیونکہ اب تو خلیج کی تازہ جنگ کی وجہ سے پیٹرو ڈالر کا اصل ''آرڈر'' یعنی ''نفوڈ ورلڈ آرڈر'' بھی سامنے آگیا ہے۔؟؟

''گردشِ رنگِ چمن'' پر ایک عام قاری دو طرح کا ردّعمل ظاہر کرتا ہے: پہلا تو یہ کہ ''گردشِ رنگِ چمن'' کے متن، تاریخی پس منظر اور تہذیبی مطالعے کی (جو قرۃ العین حیدر کی شناخت بن گیا ہے) پوری تخلیقی صناعی کے باوجود کیا یہ ناول یہ ثابت نہیں کرتا کہ سترویں صدی کے آغاز سے لے کر ۱۸۵۷ء تک مغلیہ سلطنت کے سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی زوال اور مسلمانوں کی تباہی اور انگریزوں کے اقتدار کے نتیجے میں ہندوستان کے مسلمان بحیثیت مجموعی ان طوائفوں، کنچنیوں، لال بیبیوں اور گانے بجانے والے طائفوں پھر نوٹنکیوں اور فلموں میں کام کرنے والی عورتوں اور ان کی زیرِکفالت خاندانوں کی اولاد تھے؟ یہ الگ بات ہے کہ ان میں سے ایک بڑی تعداد ان خاندانوں کی مجبور عورتوں کی تھی جو مسلمانوں کی شکست کے بعد انگریز اور ان کی فوج میں شامل دوسری ہندوستانی اقوام کے فوجی سپاہیوں یا اس دار و گیر میں شریک لٹیروں، ڈاکوؤں، اٹھائی گیروں اور اوباشوں کا نشانہ بن کر دربدری کا شکار ہوئیں اور اس صورت حال کو پیدا کرنے کا سبب بنیں، جس کا پورا نقشہ ''گردشِ رنگِ چمن'' میں دکھایا گیا ہے، گو کہ ''گردشِ رنگِ چمن'' کے نقشے میں کہیں کہیں بعض کرداروں کے تضادات، خاندانوں کی تقسیم یا کسی سبب اور رسلنے کی وجہ سے کچھ عورتیں اور لڑکیاں لال بیبیاں بن گئیں اور کچھ کسی سہارے یا سبب کی بنا پر محفوظ رہ گئیں ان کو قرۃ العین حیدر نے کہیں کہیں بڑی خوبی سے دو بدو بھی کیا ہے۔ اور یہ بھی دکھایا ہے کہ وہ سب کی سب اس صورتحال کا نشانہ نہیں بن گئیں تھیں اور کہیں کہیں قرۃ العین حیدر نے بعض اشارات اور کچھ مشہور افراد کے حوالے سے ایسے

ایسے طبقات کی موجودگی کا حوالہ بھی دیا ہے جو "گردشِ رنگِ چمن" کے بنیادی موضوع سے مختلف صورتحال کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ مثلاً سر سیّد، اکبر الہ آبادی اور مولانا محمد علی جوہر کے ناموں کے اشارات سے ایسے طبقات کا تاثر اُبھرتا ہے کہ جو مسلمانوں کے بچ جانے والے یا مختلف متوسط یا نچلے طبقے اور ان کی ہیئت اجتماعی سے تعلق رکھتے تھے، ان میں وہ طبقات اور خاندان بھی شامل تھے جو انگریزوں کے اقتدار کا ساتھ دے کر محفوظ رہے یا انھوں نے معاشی طور پر زندہ رہنے کے لئے کوئی سبیل نکال لی مگر حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں کی مجموعی آبادی اور ان کا کردار "گردشِ رنگِ چمن" میں خال خال نظر آتا ہے، اس ناول کا اصل موضوع یقیناً وہی طبقات ہیں جن کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں، اور جو یقیناً لال بیبیوں کی اولاد تھے یا ایک خاص طبقے میں شامل ہونے کی بنا پر انگریزوں کے لائے ہوئے سیاسی اور ثقافتی کلچر کی پیداوار تھے، اور اس میں کوئی شک نہیں کہ "گردشِ رنگِ چمن" اسی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے اور ایک محدود طبقے کی تاریخی اور تہذیبی مطالعے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے، "گردشِ رنگِ چمن" کا یہ واحد فنّی نقص ہے جو اس ردّ عمل کو پیدا کرتا ہے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے، اس میں یقیناً برصغیر کے ان کروڑوں مسلمانوں کی کوئی نمائندگی نہیں ہے جو متوسط اور نچلے طبقات کی صورت میں یا تو "گردشِ رنگِ چمن" کے مقتدر طبقات کے محکوموں، ملازموں، پیشہ وروں کی صورت میں نظر انداز کر دیئے گئے ہیں یا مزدوروں اور کسانوں کی صورت میں، یا آزاد پیشہ وروں کی صورت میں زندگی گذار رہے ہیں اس ناول میں ان کا ذکر ایک سرے سے موجود ہی نہیں ہے؛

اس اہم نکتے کے علاوہ "گردشِ رنگِ چمن" میں یہ احساس زیادہ شدّت سے اُبھرتا ہے کہ اس میں نہ صرف مسلمانوں کے غیر معمولی اکثریت والے طبقات ہی کا ذکر موجود نہیں ہے، بلکہ برصغیر کی اکثریتی قوم کا یعنی ہندوؤں کا بحیثیت ایک قوم کہیں ذکر نہیں کیا گیا ہے، چند ہندو کردار ہندوستان کے دیہاتوں میں بسنے والے کروڑوں کسانوں اور لاکھوں مزدوروں کے ذکر کو نظر انداز کرنے کا ہرگز کوئی جواز نہیں، اس یقین کے ساتھ کہ اس ناول کے پیشِ نظر صرف مسلمانوں کی "گردش" کا قصّہ ہے مگر "گردشِ رنگِ چمن" سے تو ہر "پھول" اور "گلزار" یکساں طور پر متاثر ہو رہا ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں (خدا نخواستہ) کہ قرۃ العین ہندوستان میں رہنے کی وجہ سے ہندوؤں کو اپنے موضوعات میں شامل کرتے ہوئے خوفزدہ ہوں؟ جواز خواہ کچھ بھی ہو مگر ہندوستان کی اجتماعی زندگی کا کوئی

پہلو بھی اس کی عظیم اکثریت کے حوالے کے بغیر کیسے مکمل ہو سکتا ہے جبکہ قرۃ العین کے فن کی بنیاد ہی تاریخی اور تہذیبی مطالعوں پر رکھی گئی ہے۔ اس لحاظ سے "گردشِ رنگِ چمن"، "آگ کا دریا" کے مقابل ناقص اور ادھورا تہذیبی مطالعہ بن جاتا ہے۔

"گردشِ رنگِ چمن" پر دوسرا ردِّ عمل گو کہ اتنا اہم نہیں مگر چونکہ یہ سوال اس تہذیبی دائرے سے ابھرا ہے جس سے قرۃ العین حیدر بھی تعلق رکھتی ہیں لہٰذا اسے صرف 'ناسٹلجیا' کہہ کے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا یہ ایک طالبہ کا سوال ہے جو اس تکلیف میں مبتلا تھی کہ اردو، اردو کلچر اور ہندوستان کی تہذیب کو صرف "لال بیبیوں" کی تہذیب قرار دے کر کیا قرۃ العین نے پاکستان میں بعض صوبوں کے متعصب ذہنوں کو تقویت نہیں پہنچائی ہے جو اردو، اردو کلچر اور ہندوستان سے پاکستان منتقل ہونے والی آبادی کے کلچر کو طوائفوں کا کلچر قرار دے کر اپنی نفرتوں کا اظہار کرتے ہیں؟ کیونکہ پاکستان کا مسئلہ قرۃ العین کا مسئلہ نہیں لہٰذا ان سے اس جواب کی توقع بھی نہیں رکھنا چاہیے مگر اس سوال کو ان تک پہنچنا ضرور چاہیے تھا کہ دیکھیے بعض اوقات کسی یک طرفہ عمل سے جدید نسل کے شعور کو کتنے جھٹکے لگتے ہیں اور کیسی تکلیفیں برداشت کرنا پڑتی ہیں بہرحال اس طالبہ کو یہ بخوبی معلوم ہونا چاہیے کہ قرۃ العین حیدر تاریخی طور پر خود اس مقتدر طبقے میں شامل ہیں جس کا تذکرہ 'گردشِ رنگِ چمن' کا موضوع ہے۔

اسی لئے بحیثیت ناول نگار انھوں نے اپنے ہی طبقے کو پیشِ نظر رکھا وہ عموماً ہیئت اجتماعیہ کے انسانی معاملات، اجتماعی طرزِ عمل اور عوامتہ الناس کے معاشی اور معاشرتی مسائل کو موضوع نہیں بنا سکتیں۔ ایسے ناولوں کے لئے طالبہ کو پریم چند کے عہد اور اس کے بعد کے معاشرتی ناولوں سے رجوع کرنا چاہیے۔ جن طبقات کو اور مسلم عوام کے اجتماعی عمل کو 'گردشِ رنگِ چمن' میں نظرانداز کیا گیا ہے اس میں پاکستان کے چاروں صوبوں کے عوام بھی شامل ہیں، لیکن ان کا تہذیبی زاویۂ نظر ہمیشہ سے یہ ثابت کرتا رہا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے شہری تمدن، انگریزوں کے زیرِ سایہ حکمرانی کرنے والے اس کے فوجی اور سول ملازمتوں میں شریک طبقات اور ادا پر کے معاشی خوشحالی کے حامل طبقات میں کسی نوعیت کا کوئی فرق نہیں ہے "گردشِ رنگِ چمن" میں قرۃ العین حیدر نے یہ واضح طور پر دکھایا ہے کہ پاکستان کے نئے حکمران اسی انگریز اقتدار کے ساتھ ظہور میں آنے والے

نئے حکمران طبقے کی توسیع ہیں جس کا ذکر 'گردشِ رنگِ چمن' میں کیا گیا ہے اور تقسیمِ ہند سے قبل بھی پاکستان کے بڑے شہروں اور ہندوستان کے مذکورہ پس منظر میں کوئی' فرق تھا نہ اب ہے'۔ 'گردشِ رنگِ چمن' کے اس جائزے کے ساتھ یہ بات بلاشبہ اور بلاخوف و تردید کہی جاسکتی ہے کہ یہ ناول "آگ کا دریا" کے مقابلے میں اپنے کنویس کے لحاظ سے تو ضرور سکڑا ہوا نظر آتا ہے مگر بنیادی موضوع کے اعتبار سے ایک اعلیٰ درجے کا تخلیقی عمل ہے اور اسے اپنے تخلیقی تناظر اور ناول کے (Perfection) کے لحاظ سے دنیا کے بہترین ناولوں کی فہرست میں کہیں نہ کہیں ضرور جگہ دی جاسکتی ہے۔

(۲)

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول 'چاندنی بیگم' دراصل گردشِ رنگِ چمن کا تتمّہ ہے' وہ طبقہ جو برصغیر میں انگریزوں کے اقتدار کے ساتھ ظہور میں آیا تھا' آزادی کے بعد نئی صورتحال میں' حالات کے رحم و کرم پر آچکا ہے۔ گو کہ دونوں ملکوں کی باگ ڈور جن طبقات اور ہاتھوں میں منتقل ہوئی ہے' وہ پہلے سے مختلف نہیں۔ مگر نئے اقتدار کی ترجیحات دوسری ہیں۔ اب وہ حالات نام نہاد سہی مگر آزادی کے دعاوی کے ساتھ تبدیل ہوچکے ہیں۔ چنانچہ "چاندنی بیگم" کے تمام کردار اس لئے مجہولیت کا شکار ہیں کہ ان میں سے اکثریت نئے اقتدار کے ساتھ تبدیل نہیں ہوسکی۔ ان میں زندگی سے مقابلہ کرنے کی نہ سکت ہے اور نہ تیزی سے تبدیل ہوتے ہوئے حالات کے مطابق بدل جانے کی صلاحیت' نئی زندگی اور اس کی معاشی اور سیاسی قوت کی باگ ڈور ان کے ہاتھ سے نکل چکی ہے' لہٰذا وہ مایوس ناکام خودکشی پر مائل اعصاب شکنی میں مبتلا' بیمار اور نیم پاگل پنے کے شکار کردار ہیں ان کا وہ سارا معاشی طنطنہ ہوا ہوچکا تھا۔ جو ہندوستان میں جاگیرداری کے خاتمہ سے پہلے موجود تھا' اب سیاست' صحافت' وکالت اور نیم تجارتی اور نیم کاشتکاری میں پناہ ڈھونڈ رہا تھا' وہ جو قدم اٹھاتا ہے الٹا پڑجاتا ہے۔ ناکامی اور شکست اس طبقہ کا مقدّر بن چکا ہے۔ اور سوائے "پاپولر میڈیا" کے سستے تفریحی پروگراموں' گھریلو "مشنری ٹائپ" اسکولوں اور عوام الناس کو بے وقوف بنا کر صحافت کے ذریعے لیڈر بن جانے کے خواب دیکھنے کے علاوہ ان کے پاس کچھ موجود نہیں ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ' پیسہ کمانے

اور رات میں مالدار بن جانے کے لئے فلموں اور فلم انڈسٹری کی طرف رجوع کر رہے ہیں مگر فلموں کی صنعت پہلے سے کہیں زیادہ طاقتور ہو چکی ہے۔ جہاں اس طبقہ کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر نے "چاندنی بیگم" کا سارا المیہ اسی طبقہ کے، مجہول النسب اعصابی امراض کے شکار، نفسیاتی الجھنوں کے باعث خودکشی پر مائل اور موت کی طرف تیزی سے بڑھتے ہوئے کرداروں کے ذریعے تشکیل دیا ہے۔ ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ بظاہر نئے پیداواری ذرائع اور بدلے ہوئے سیاسی اور معاشی طبقات کی صورت میں، انگریزوں کے اقتدار کے ساتھ پیدا ہونے والا یہ پورا طبقہ اب فطری طور پر اپنے تاریخی انجام کو پہونچ رہا ہے۔

چاندنی بیگم کے اپنے کردار سے قرۃ العین حیدر نے ان طبقات کے "عقب" کے عہد کو دوبارہ شعور میں لانے کی نہایت فنکارانہ اور دل آویز کوشش کی ہے۔ وہ عہد جو کبھی اپنی اقدار رکھتا تھا مگر ۱۸۵۷ء کے "غدر" کی شکستگی اور پامالی کا شکار ہو گیا تھا۔ گویا چاندنی بیگم کا کردار ایک بالکل مختلف قدر کی حیثیت میں اس طبقہ کی شکستگی کو نہ صرف بہت نمایاں کر دیتا ہے بلکہ اس کے زوال کی رفتار کو تیز بھی کر دیتا ہے۔ اسے جہاں سے لاکر قرۃ العین حیدر نے تحریک کیا ہے وہ ان کی تخلیقی صلاحیت کا غیر معمولی ثبوت ہے۔ در اصل چاندنی بیگم کی موت زندگی کی موہوم اور مثبت اور معصوم قدروں کی مٹتی ہوئی صورتوں کا المیہ ہے جو اس پورے طبقہ اور دور کے المیہ کو بہت بامعنی اور گہرا بنا دیتا ہے اور خود بھی منطقی طور پر اس انجام میں تحریک ہو جاتا ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ چاندنی بیگم کا انجام در اصل "گردشِ رنگِ چمن" کا لازمی منطقی اور آخری نتیجہ بن کر آتا ہے اور "گردشِ رنگِ چمن" کے بغیر اس کا تخلیقی جواز بنتا ہی نہیں، تو وہ غلط نہ ہوگا۔ اسی لئے چاندنی بیگم اپنے آغاز میں "میرے بھی صنم خانے" کی فضا کو ذہن میں تازہ کر دیتا ہے اور دو ہی ابواب کے ذریعہ اپنی مجہولیت اور شکست کی طرف تیزی سے سفر کرتا ہے جس میں کوئی ٹھہراؤ یا فنی دروبست کا دور دور تک اہتمام نہیں ملتا۔ چنانچہ چاندنی بیگم کو اگر ہم قرۃ العین حیدر کے ایسے قاری کی حیثیت سے پڑھیں، جس نے "گردشِ رنگِ چمن" اور اس سے قبل کے دو ناولوں کا مطالعہ نہیں کیا ہے تو چاندنی بیگم ایک کمزور اور ناکام ناول نظر آنے لگتا ہے اس کی ساری معنویت اس کے اسی Sequence سے قائم ہوتی ہے جو پچھلے

ناولوں سے اسے ملاتی ہے ورنہ صرف چاندنی بیگم کو پڑھ کر یہ احساس بڑھ جاتا ہے کہ یہ ایک بے اور چھوٹا ناول ہے اور اس میں جس زندگی کو پیش کیا ہے وہ گویا چلتی ہوئی فلم کے سنیریو سے کاٹ لی گئی ہو کیا قرۃ العین حیدر نے اسے "گردشِ رنگِ چمن" سے علیحدہ شائع کرنے میں کوئی مصلحت سمجھی ہے جبکہ اس کو "گردشِ رنگِ چمن" کا آخری حصہ بننا چاہیئے تھا؟ سوائے اس کے کہ وہ کسی وجہ سے طویل ناول شائع نہیں کرنا چاہتی تھیں اس کا کوئی اور جواز موجود نہیں ہے۔ اور اسی لئے میں "چاندنی بیگم" کو قرۃ العین حیدر کا سب سے کمزور ناول سمجھنے پر مجبور ہوں۔

البتہ "چاندنی بیگم" کا اسلوب بعض اعتبارات سے قابلِ غور ہے اور اگر کہا جا سکے تو قرۃ العین حیدر کا ایک نیا تجربہ ضرور قرار دیا جا سکتا ہے۔ گوکہ باوجود ان کے اسلوب کی بلاغت اور جامعیت کے ان کے دوسرے ناول نہ پڑھے ہوئے قاری اس کو سمجھنے میں بڑی دشواری محسوس کریں گے۔ انھوں نے دو ایک کرداروں کو الگ الگ زندگی سے بہت قریب کر دیا ہے مگر اس کی معنویت کا ابلاغ ایک عام قاری کو نہیں ہوتا۔ میں چاندنی بیگم کو اسلوب کے لحاظ سے اپنے انداز سے اگر سراہنا چاہوں تو کہہ سکتا ہوں کہ قرۃ العین حیدر دبستان اودھ کی نثرائین ہیں گوکہ اس ناول میں وہ دبستان لکھنؤ کے ایک شعری کارنامے سے زیادہ قریب ہوگئی ہیں یعنی گلزارِ نسیم کا اختصار اور بلاغت ان کی پشت پر ہے۔ عام نقاد اس اختصار کو اس کی خامی کہتے ہیں میری نظر میں وہ ایک ایسی خوبی ہے کہ جہاں دیا شنکر نسیم۔ میر حسن کی تفصیل اور بیانیہ انداز کے بہترین اسلوب کے باوجود شاعرانہ اعتبار سے ان پر فضیلت رکھتے ہیں۔ لیکن ناول یا افسانے کی زبان یقیناً اتنی استعاراتی نہیں ہونی چاہیئے جتنی شاعری کی۔ یہ اختصار اس کی خوبی نہیں بلکہ خامی شمار ہوگی۔

معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے چاندنی بیگم کو کسی "ڈاکومنٹری فلم" کے منظر نامے کی طرح لکھا ہے۔ اس کے بعض حصے بالکل "ڈاکومنٹری فلم" کے منظر نامے کے اسٹائل میں بڑے ڈرامائی بن گئے ہیں اور بالکل فلم کی طرح حرکت کرتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے تصویری کہانیاں حرکت میں ہیں۔ اس سے یقیناً قرۃ العین کا ایک نیا اسلوب پیدا ہوتا ہے جس کے مکالمے بڑے کاری اور کہیں کہیں متبذل ہو جانے کے باوجود اتنے خوبصورت اور کردار اور موقع کے

لحاظ سے مناسب ہیں کہ میں' انھیں چاندنی بیگم کی واحد فنی خوبی قرار دینا چاہوں گا کیونکہ شاید پہلی بار قرۃ العین حیدر نے زبان اور مکالمے کو اسی طبقہ کے مطابق استعمال کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے جس کو دکھانا مقصود ہے۔ مثلاً انھوں نے کہیں فلمی کرداروں سے وہی زبان بلوائی ہے جو بمبئی والوں کا خاصّہ ہے۔

مَیں نے قرۃ العین حیدر کے اور ناولوں کے مقابل چاندنی بیگم کی تخلیقی کمزوری پر غور کرنے کی جب بھی کوشش کی تو مَیں ایک ہی نتیجہ پر پہونچا۔ گو کہ اسے بیان کرنے میں ایک حجاب سا مانع آتا تھا کہ قرۃ العین حیدر بعض اقدار پر اتنی سختی سے عمل پیرا رہی تھیں کہ وہ خود ایک مثال اور قدر کی صورت اختیار کر گئی تھیں۔ مگر اب جب کہ وہ خود ہی اپنے روّیوں کو ترک کر رہی ہیں تو میری تنقیدی ذمہ داری یقیناً مجھے اس نتیجہ کو بیان کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ خواہ قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مدد سے زندگی کی کتنی ہی اور کیسی ہی نادر گہری اور نفیس تصویریں کیوں نہ تخلیق کی ہوں مگر ان کی زندگی کا حقیقی تجربہ ایک عورت' ایک بیوی اور ایک ماں کی حیثیت میں ادھورا ہی رہتا ہے ـــــ زندگی' زمین اور انسانی وجود کی بنیادی لَم سے ان کی دور کی آشنائی' انھیں انسانی فطرت، حقیقت اور تجربوں کے کیسے کیسے عوامل سے محروم رکھتی ہے۔ اس کا اندازہ ہر تخلیق کار کو ہوتا ہی ہے مگر قرۃ العین حیدر کی تخلیقی عظمت اس میں پوشیدہ ہے کہ وہ اس کی کمی کیسے کیسے معاشرتی، تاریخی، تہذیبی مطالعوں اور فنون لطیفہ کے کیسے کیسے انوکھے زاویوں سے پورا کرتی ہیں'، جو اردو کا کوئی دوسرا مصنف سوائے م محمد حسن عسکری اور عزیز احمد کے نہیں کر سکتا تھا۔ سو شاید محمد حسن عسکری نے اپنی اسی (مشترک کمزوری) کو بھانپ کر پہلے ہی افسانہ نگاری کی راہ ترک کر دی تھی۔ اور عزیز احمد (ہماری بدنصیبی ہے) اپنی ازلی جنس کی "آنچ" کا شکار ہو گئے مگر زندگی کو بھرپور طور پر دیکھنے کا وہ زاویہ جو کبھی کبھی منٹو اور بیدی اور کہیں کہیں عصمت اور غلام عباس میں ابھرتا ہے قرۃ العین حیدر اگر اس پورے عمل سے آشنا ہوتیں تو خدا جانے وہ زندگی اور فن کی کن کن بلندیوں کو ناپ سکتی تھیں۔ چاندنی بیگم غالباً اسی لئے ایک ادھورا ناول ہو کر رہ گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی زندگی کا دائرہ مکمل نہیں۔

دیکھئے وہ اپنے اگلے ناول میں کیا کر کے دکھاتی ہیں؟ کیونکہ تخلیقی معجزے نہ کسی "اصول" کے اسیر ہوتے ہیں اور نہ کسی "حوالے" سے ظہور میں آتے ہیں! بے شک! معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود۔

ابوالکلام قاسمیؒ

شعرِ شور انگیز

میر تقی میر کی شاعری کی تنقید، انتخاب اور تشریح و تعبیر پر مبنی اس کتاب کی وجہ تسمیہ میر کے موضوعات مضامین اور نہ فکری رویّے سے تعلق رکھتی ہے اور نہ میر کی صناعی اور شعری طریق کار سے۔ شور انگیزی کی صفت دراصل میر کے شعری لب و لہجہ اور آہنگ کا تعین کرتی ہے۔ شاعری میں صناعی اور شعری طریق کار کی جستجو شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کا ایک ایسا امتیاز رہی ہے جس کے باعث فنی مباحث سے متعلق معاصر تنقید کے سب سے اہم رجحان کو شمس الرحمٰن فاروقی کے حوالے کے بغیر آسانی سے سمجھا اور سمجھایا نہیں جاسکتا۔ اس کتاب کا نام اور نام کے وسیلے سے شور انگیزی کے شاعرانہ آہنگ اور لہجے پر اصرار شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی سفر کی اگلی منزل ہے۔ اس لئے کہ لب و لہجہ کے تعین کو بنیادی اہمیت دینے کے ساتھ ہی یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ شاعرانہ طریق کار میں شامل تمام عناصر بشمول صنعت گری میر کے انفرادی لہجہ اور آہنگ کے تابع ہیں۔ یہاں صورت و معنی کی بحث کو نہ تو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے اور نہ فنی طریق کار کے مختلف مسائل کو زیر بحث لانے کی، جو بسا اوقات فنی سطح پر اوپر سے عائد کی ہوئی پابندی کا تاثر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم مصنف کے یہ الفاظ پڑھتے ہیں تو اس کے تنقیدی رویّے سے اختلاف کی گنجائش نہیں پاتے کہ ''میر کے کلام میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے وہ اس کلام کے معنی سے الگ نہیں لیکن جو معنی اس کلام میں ملتے ہیں وہ اس آہنگ سے بھی الگ نہیں جو میر کے کلام میں ہے۔'' اس طرح مشرقی اور مغربی شعریات پر بحث کرتے ہوئے جب مصنف کا یہ بیان ہمارے سامنے آتا ہے کہ ''استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ اس کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی'' تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اور بعض دوسرے شعراء کے درجہ اور مقام کے تعین میں استعارہ اور پیکر تراشی کو بنیادی اہمیت دینے والے، اس مصنف نے مشرقی شعریات کے حوالے سے ہی سہی مگر آہنگ اور لہجہ کو بنیاد بنا کر میر جیسے غیر معمولی

شاعری شعری کائنات کی دریافت کے نسبتاً زیادہ ہمہ گیر وسیلہ اور حوالہ تک رسائی حاصل کرلی ہے۔ لہجہ اور آہنگ کو بنیادی اہمیت دینے کا معاملہ صرف زیرِ بحث کتاب کے نام تک محدود نہیں۔ میر کے لب ولہجہ اور آہنگ کے بارے میں میریاتی تنقید کا جو رویہ رہا ہے اس سے بے اطمینانی کا اظہار مصنف نے متعدد جگہوں پر کیا ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہی بے اطمینانی میر کی تفہیم نو اور کتاب کی تصنیف کا محرک بھی ہے۔

شعر شور انگیز میں منتخب اشعار کی تفہیم و تعبیر سے پہلے میر کی عظمت، اثر انگیزی، میر کی زبان کی نوعیت اور انسانی تعلقات، جنسی رجحانات اور بجور و اوزان کے حوالے سے میر کی شاعری پر آٹھ ابواب قائم کیے گئے ہیں اور ہر باب میں اُن مسائل و مباحث کو ایک خاص تنقیدی نظام کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جو مسائل و مباحث میر کے مطالعہ اور انتخاب کے عمل میں مصنف کے سامنے آتے رہے ہیں۔ اس سلسلے میں تنقیدی نکات اور شعریات کی بکھری ہوئی اکائیوں کو نظریہ سازی کی صورت میں مرتب کرنا یا جزوی صداقتوں سے تنقیدی کلیے مرتب کرلینا، مصنف کے تربیت یافتہ ذہن اور نتائج اخذ کرنے کی بے مثال صلاحیت کا پتہ دیتے ہیں ———

میر کی شاعری پر تنقیدی مضامین کا آخری باب "شعر شور انگیز" سے معنون ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ باب اساسی نوعیت کا حامل ہے۔ اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کے لہجے کی دریافت کی ہے بلکہ اس لہجے کے تعین پر بحث کرتے ہوئے میر کے نقادوں کے عام رویّے کا تجزیہ بھی کیا ہے۔

"میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کے یہاں لہجے کا دھیما پن، نرمی اور آواز کی پستی اور ٹھہراؤ ہے۔ یہ خیال اس قدر عام ہے کہ اسے ہمارے یہاں نقد میر کے بنیادی تصورات میں شمار کیا جاتا ہے۔ میر کے کلام میں سکون و سکوت ہے، ان کے آہنگ میں شوکت اور گونج کی بجائے دل کو آہستہ سے چھو لینے والی سرگوشی ہے، وغیرہ۔ یہ بیانات اس لئے بھی مقبول ہیں کہ یہ میر کے اس Stereotype کو منعقد اور مستحکم کرتے ہیں، جس کی رو سے میر سراپا یاس و حرماں ہیں۔ ان کی شخصیت منفعل اور شکست خوردہ ہے یا شکست خوردہ نہیں تو شکست چشیدہ ضرور ہے۔ اور یہ شکست چشیدگی ان کے لہجے میں گونج اور صورت میں بلندی کی جگہ دھیما پن، سادگی اور محزونی پیدا کردیتی ہے۔"

یہ بحث "شعر شور انگیز" کی دوسری جلد میں بھی اٹھائی گئی ہے۔ منشائے مصنف، کے عنوان سے دوسری جلد میں شامل مضمون میں میر کے دو تین رائج Stereotype کا ذکر کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:۔

"میر کے جو Stereotype ہیں ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو انیسویں صدی میں انگریزی معلومات و آرا کی روشنی میں تیار کئے گئے۔ مثلاً یہ شاعری جذبات کا اظہار ہے .... ہماری بیشتر تنقید انہیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کو جذبات کا اظہار سمجھنے والی تنقید رومانی تصوّرِ شعر کی زائیدہ ہے مگر بیسویں صدی کے نصف اول میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ خیال کہ شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے، اس رائج رومانی تصوّر کی نہ صرف یہ کہ نفی کرتا ہے، بلکہ ایلیٹ کے وسیلے سے ہی جذبات سے گریز اور شخصیت سے فرار حاصل کرنے کی بحث اردو تنقید میں بار بار دہرائی گئی ہے۔ اس کے علاوہ 'نئی تنقید' کے علم برداروں کے یہاں سے قول محال، تناؤ، ابہام اور ڈکشن پر بہت زیادہ توجہ صرف کرنے کا رویّہ بھی اردو تنقید میں گذشتہ نصف صدی کے دوران اس حد تک اخذ کیا گیا ہے کہ اب اس رویّے کو عام تنقیدی محاورے کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رویّوں کو یا ان سے ملتے جلتے رویّوں کو عام کرنے میں کلیم الدین احمد اور خود شمس الرحمٰن فاروقی کا خاص دخل رہا ہے۔ ایسی صورت میں اردو کی عام تنقیدی صورت حال کو رومانی مفروضات کا نتیجہ کہنے کے بجائے میر کی شاعری پر لکھی جانے والی پرانی تنقید تک اس رائے کو محدود رکھنا زیادہ مناسب ہوتا۔ میر کے نقادوں میں آہنگِ میر کے بارے میں دھیماپن، نرمی اور ٹھہراؤ کا ذکر عام ہے لیکن اس عام رویے میں بعض تنقید نگاروں کی عام ڈگر سے ہٹی ہوئی باتیں شمس الرحمٰن فاروقی کو متوجہ کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے سرور صاحب کی "مترنم معنی آفرینی" اور مجنوں گورکھپوری کی "انفعالیت کی کمی" جیسی آہنگ فہمی پر خصوصیت کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اول الذکر تصور میں آئی۔ اے۔ رچرڈس کے تتبع میں شعر کے آہنگ کو معنی کا ایک حصہ قرار دینے کی بات کو سراہا گیا ہے جب کہ انہوں نے موخرالذکر "انفعالیت کی کمی" والے مجنوں گورکھپوری کے خیال پر بحث کرنے کے بجائے میر کے لہجے میں مجنوں نے جس ٹھہراؤ کا ذکر کیا ہے اسے تلاطم، بلندی اور کثرت اصوات سے عاری ہونے کا مترادف قرار دیا ہے۔ حالانکہ لہجے کے ٹھہراؤ میں جس متانت، سنجیدگی اور شاعرانہ قدرت کا ذکر مجنوں گورکھپوری کرنا چاہتے ہیں وہ بلندی کے منافی نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مجنوں گورکھپوری نے اپنی تنقید کے عام اسلوب (غیر تجزیاتی انداز) کی طرح انفعالیت کی کمی

اور لہجے کے ٹھہراؤ کا تجزیہ نہ کرکے میر کے آہنگ کو محدود ضرور کر دیا ہے۔
شمس الرحمٰن فاروقی نے نقد میر سے متعلق تردیوں پر بحث کرنے کے بعد زیرِ بحث باب (شورِ شور انگیز) میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ میر کے یہاں بلند آہنگی، روانی، اور پیچیدگی ہے اور طنز، ظرافت اور ڈرامائیت نے اس لہجے میں مزید وسعت پیدا کی ہے۔ لیکن فاروقی نے یہ نتیجہ یوں ہی نہیں نکال لیا بلکہ اس کا رشتہ کلاسیکی شاعری کے مزاج سے جوڑا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ :-

"میر، بلکہ ہمارے تمام کلاسیکی شعراء کے آہنگ کا مطالعہ کرنے والے ہمارے نقاد اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ان لوگوں کے یہاں شاعری بہت بڑی حد تک زبانی چیز تھی، یعنی شاعری گھر پر بیٹھ کر چپ چاپ پڑھنے کے بجائے محفلوں، مشاعروں اور بازاروں میں سننے کی چیز تھی۔ یہ لوگ جب شعر کہتے تھے تو اس بات کا احساس انہیں رہتا تھا کہ یہ کلام محفل یا مشاعرے میں سنانے کے لئے ہے۔ لہٰذا اس کلام کا آہنگ ایسا ہونا چاہیئے جو بلند خوانی کے لئے مناسب ہو، بلکہ بلند خوانی کا تقاضہ کرتا ہو۔ اس کلام کا آہنگ وہ نہیں ہوسکتا جو خود کلامی اور سرگوشی پر قائم ہوتا ہے۔"

اس کا مطلب یہ ہوا کہ کلاسیکی شاعروں کا آہنگ کم و بیش ایک جیسا ہوگا۔ جب کہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب وہ میر سوز کے آہنگ پر گفتگو کرتے ہیں تو انہیں یہ احساس نہیں رہتا کہ زبانی روایت Oral Tradition پر قائم ہونے والی کلاسیکی شاعری کے آہنگ کا خود کلامی اور سرگوشی کی نفی کرنے والا کلیہ، چند صفحات کے بعد خود ان کے قلم سے ہی مسترد ہو جاتا ہے :-

"..... لیکن بنیادی بات، جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل و دماغ پر حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ بہت دھیما اور پست ہے۔ میر کی طرح بلند اور رنگیلا نہیں۔ اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے ــــــ"

اس باب میں آہنگ کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے پیچیدگی کے اعتبار سے غالب کو میر کا ہم پلہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن یہ سوال باقی پھر بھی اٹھتا ہے کہ غالب اور میر کے آہنگ میں بلندی اور پیچیدگی جیسی یکسانیت کے باوجود غالب اور میر کے آہنگ میں اس قدر اختلاف کیوں نظر آتا ہے؟ فاروقی اس سوال کے امکان کا ذکر تو کرتے ہیں مگر واضح طور پر مختلف نظر آنے والے دونوں آہنگ میں سوائے اس کے کوئی فرق نہیں بتاتے کہ غالب کا آہنگ

بلند ہونے کے ساتھ 'پرشکوہ' ہے اور میر کا آہنگ 'بلند اور گونجیلا' ہے۔ یہ فرق زیادہ وثوق انگیز اس لئے نہیں بن پاتا کہ 'پرشکوہ' ہونے کا معاملہ تو آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے لیکن گونجیلا آہنگ' کا معاملہ کسی حد تک موضوعی بھی ہوسکتا ہے۔ ویسے جہاں تک میر کے بلند اور گونجیلے آہنگ کی داخلی شہادتوں کا سوال ہے تو اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی، میر کے ایسے تقریباً تمام اشعار مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں جن سے میر کی بلند آہنگی کا تعین ہوسکتا ہے۔ ان میں ایسے اشعار بھی ہیں جن سے شعر کے آہنگ کے بارے میں میر کی پسند کا پتہ چلتا ہے اور ایسے بھی، جن میں محض آہنگ یا خود اپنے شعر کے آہنگ کی طرف میر نے اشارے کئے ہیں۔ ان اشعار کی موجودگی اور ان سے متعلق جو نکات اٹھائے گئے ہیں ان کو پڑھ کر فاروقی اپنے قاری سے اس بات کی داد بہرحال وصول کرلیتے ہیں کہ انہوں نے صرف اپنے وجدان اور ذوقِ شعری کی بناء پر میر کے مخصوص آہنگ کا تعین نہیں کیا بلکہ ان داخلی شہادتوں تک بھی قاری کو پہنچایا ہے جن تک آج تک کے میر شناس یا تو پہنچ نہیں سکے یا ان کی صحیح تعبیر نہیں کرسکے تھے۔

شعر شور انگیز کے ابتدائی ڈھائی سو صفحات میں متعدد عنوانات کے تحت میر کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر جو بصیرت افروز تبصرہ اور تنقیدی محاکمہ کیا گیا ہے اس کی حیثیت بھی ہرچند کہ صرف نظری بحث و تحیص کی نہیں ہے، تاہم منتخب اشعار کی تشریح و تعبیر والے حصے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی عملی تنقید کے بہترین نمونے سامنے آئے ہیں۔ فاروقی نے یہ بات ایک سے زیادہ بار کہی ہے کہ یہ انتخاب میر کے صرف اعلیٰ درجے کی شاعری کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ میر کے آہنگ، لہجہ اور شعری اظہار کے مختلف اسالیب کی ہمہ گیری کو سامنے لاتا ہے، چنانچہ پیچیدگی، روانی، بلند آہنگی، ڈرامائیت، بے باکی، ظرافت اور طنز جیسے تمام لہجے اس انتخاب میں جمع ہو گئے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ انتخاب اگر صرف انتخاب تک محدود ہوتا تو انتخاب کا جواز یا عدم جواز زیرِ بحث آسکتا تھا۔ لیکن ان منتخب اشعار کی تشریح میں ہر رنگ اور ہر آہنگ کو جس طرح فاروقی نے بنیاد بنا کر تفصیلی اور تجزیاتی گفتگو کی ہے اس سے انتخاب کے جواز کے ساتھ ساتھ تحسین، موازنہ، تعبیر اور قدر و مقام کے تعین جیسے تمام تنقیدی عناصر ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے زیرِ بحث کتاب کے مقاصد کا ذکر اس طرح کیا ہے :-

۱۔ میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

۲. اردو کے کلاسیکی غزل گویوں بالخصوص میرؔ کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول،

۳. مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ،

۴. کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

۵. میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

یہ کتاب چونکہ بنیادی طور پر میر کے کلام کے انتخاب اور منتخب اشعار کی تشریح و تعبیر کی غرض سے لکھی گئی ہے۔ اس لئے تنقیدی مضامین کا ابتدائی حصہ صرف نظریہ سازی کی کوشش نہیں معلوم ہوتا بلکہ انتخاب اور تشریح و تعبیر کے عمل میں اٹھنے والے مباحث کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ابتدائی ابواب میں کثرت سے شعروں کا حوالہ دیا گیا ہے اور ان اشعار کے تجزیے کی مدد سے تنقیدی مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے مثال کے طور پر "میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ" سے معنون مضمون کا ایک قدرے طویل اقتباس پیش کیا جا سکتا ہے جس میں مصنف نے میر کے استعارہ، محاورہ نما استعارہ، رعایت اور مناسبت لفظی و معنوی کا احاطہ کیا ہے ——— میر کے مندرجہ ذیل شعر پر بحث ملاحظہ کیجئے۔

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

"دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دنیا کو باغ خوبی کہا ہے اور معشوقوں اور حسینوں کو پھول، لیکن 'خوب' کے معنی 'معشوق' بھی ہوتے ہیں۔ اس لئے 'باغ خوبی' دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ چوں کہ 'معشوق' کے جسم کو بھی باغ کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو گل حسن، یا پھول کہا جاتا ہے اس لئے 'باغ خوبی' محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے...... پہلے مصرعے میں پھول کی مناسبت سے 'دست و دامن جیب و آغوش' کہا ہے کیونکہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں۔ دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے کہ دامن کو ہاتھ سے پکڑتے ہیں۔ اسی طرح جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے، کیونکہ گریبان سینے پر ہوتا ہے، اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں 'سینے سے لگا کر بھینچنا'، پھر دست اور آغوش میں بھی مناسبت ہے کیونکہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں لاتے ہیں۔ لہٰذا یہ

جگہیں جو پھول رکھنے کے لئے مناسب ہیں یوں ہی نہیں جمع کردی گئی ہیں۔ ان میں آپس میں مناسبت ہے ـــ اب استعارہ دیکھئے۔ "دست و دامن جیب و آغوش" متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ یہ صلاحیت روحانی بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی بھی اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہ راست جسم سے ہے، اسی لئے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کا 'باغ خوبی' اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے ہیں اور 'پھول' معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے ..... اب لفظ 'کہاں' پر غور کیجئے۔ یہ دو معنی رکھتا ہے 'کہاں' بمعنی 'کس جگہ' یعنی ہاتھ، جیب، دامن، آغوش، جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں اب میں ان پھولوں کو کس جگہ لوں۔ 'کہاں' کے دوسرے معنی استفہام انکاری کے ہیں، کہ میں پھول کو نہیں لے سکتا ـــــــــ

مندرجہ بالا زیر بحث شعر کے محاسن کی جستجو کی یہ ایک ہلکی سی جھلک ہے۔ منتخب اشعار کی تشریح کے ضمن میں بہت کم شعر ایسے ہیں جن پر اس نوع کی فنی اور تجزیاتی بحث نہ کی گئی ہو۔ تشریح و تجزیہ میں شمس الرحمٰن فاروقی نے جس حد تک معنوی اور فنی امکانات کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ اس پر یہ اعتراض وارد ہو سکتا ہے کہ معنی کی تحدید کے منکر مصنف کی یہ کوشش کہیں اشعار کو ان مفاہیم تک محدود تو نہیں کر دیگی جن مفاہیم کے امکانات کو ان کی آخری حد تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے، مگر اس سلسلے میں فاروقی کا رویہ بہت واضح ہے۔ وہ جس طرح اس بات کے قائل ہیں کہ شاعر خود معنی نہیں پیدا کرتا، بلکہ ایسے سیاق و سباق پیدا کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح بروئے عمل لاتا ہے کہ اس کا کلام بامعنی ہو جائے، اس طرح اس تصورِ قرأت کے بھی منکر نہیں کہ جس نظام میں شاعری کی قرأت کی جائے گی اس نظام کی حدوں تک شاعری کے معنوی امکانات اپنے آپ پہنچ کر بار بار بیان کئے ہوئے معنی و مفہوم سے آگے اپنے تعبیری جواز نئے سرے سے پیدا کر لیں گے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی شعری تعبیرات کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ کسی ایک مفہوم کو قطعی اور یقینی نہیں بتاتے۔ وہ ہمیں ممکن معنوں کی تفہیم کی ترغیب دیتے ہیں اور ان معنوں تک رسائی کے لئے لفظی اور استعاراتی نکات کے ساتھ لہجے کے ممکنہ پہلوؤں کو ابھارتے ہیں۔ اور مختلف معانی کے قابل قبول ہونے کی صورت حال پیدا کر دیتے ہیں ـــ میر کی شرح میں ان کا عام رویہ یہی ہے اور دوسرے سارے مباحث اسی رویے کی توسیع ہیں۔ زیر بحث کتاب میں شرح کی نوعیت اور تشریحی طریق کار کو سمجھنے کے لئے بعض نمائندہ اور مشہور شعروں پر فاروقی

کی بحث کا تو الہ ضروری ہوگا۔ مشہور شعروں سے متعلق بحث کو اس لئے بھی زیادہ اہمیت حاصل ہے کہ ان اشعار کی شرح میں فاروقی کی تجزیاتی اور تنقیدی بصیرت نے معنی کی طلسمی کیفیت کو غیر روایتی انداز میں نمایاں کیا ہے۔ میر کا بے حد مشہور شعر ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اس کی شرح لکھتے ہوئے بعض معمولی باتوں کو بھی اہمیت دی گئی ہے اور بتایا گیا ہے شعر کے الفاظ یا الفاظ کی ترتیب میں بظاہر غیر اہم نظر آنے والی باتیں بھی کم اہم نہیں ہوتیں۔ مثلاً یہ کہ زیر بحث شعر کا پہلا مصرع اس طرح مشہور ہے ؏ کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات"۔ فاروقی کہتے ہیں کہ 'کتنا' کا لفظ مقدم ہونے سے مصرع میں زور بڑھ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ زور 'کتنا ثبات' والے مشہور مصرعے میں نہیں ہے۔ اسی طرح پہلے مصرعے میں جو سوال کیا گیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی اس میں پائے جانے والے لہجے کے ہر امکان کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ پہلے اسے سوال کہتے ہیں، پھر خود کلامی تصور کر کے اس پر غور کرتے ہیں، اور پھر اسی کے بعد اسے اظہار حسرت کا لہجہ بتاتے ہیں۔ اس عدم تیقن نے دوسرے مصرعے کے جواب میں جواب محض، خاموشی یا طنزیہ تبسم جیسے متعدد ردعمل کی تفہیم کے لئے گنجائش باقی رکھی ہے۔ اس شعر کی شرح میں لہجے اور اسلوب کی تمام جہتیں دریافت کرتے کے بعد آخری جملوں میں پوری بحث کا ماحصل اس طرح پیش کیا گیا ہے۔

کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا المناک وقار **Tragic Dignity** بھی ہے۔ کیوں کہ مسکرانا اس کے لئے فنا کی تمہید ہے۔ لیکن پھر بھی وہ مسکرانے سے باز نہیں آتی۔ کیوں کہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دل چسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں سنتا، کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان مصنوعی ہیں اور کیوں نہ ہوں، جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ جب ہم کو ہی ثبات نہیں تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا۔

میر کا ایک اور شعر ہے جس کو محض دنیا کی بے ثباتی کا شعر کہا جاتا ہے، بالعموم اس کے لفظی اور معنوی انسلاکات پر تفصیلی اظہار خیال نہیں کیا گیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر، یعنی ؏

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

کو پہلے گوتم بدھ کے ایک قول کا عکس بتایا ہے کہ ''جو کچھ ہم نے سوچا ہے ہم وہی کچھ ہیں'' اور اس کے بعد محمد حسن عسکری کی اس تشریح کا ذکر کیا ہے جس میں انہوں نے زیرِ بحث شعر کی متصوفانہ تعبیر کی ہے اور واقعی بعض اہم نکات پیدا کئے ہیں۔ فاروقی اس شعر کو صرف تصوف تک محدود نہیں رکھتے اور توہّم، اعتبار، اور کارخانے کے الفاظ میں وہ بالترتیب معدوم کو موجود مان لینا، یقین کر لینا اور مصنوعی پن کے تاثر، کے معنوی تلازمات تلاش کرتے ہیں۔ انہوں نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ پہلے مصرعے سے صرف یہ مراد نہیں لیا جاسکتا کہ اگر توہّم پر دنیا کا دارومدار ہے تو یہ صرف ایک منفی بات ہے۔ اس لئے کہ دنیا کے توہّم کا کارخانہ ہونے سے جہاں اس کا حقیقی ہونا نہیں ثابت ہوتا وہیں اعتبار کرنے کو وجود کی اصل بتانے سے یہ بات بھی مزید تشریح کی متقاضی نہیں رہتی کہ یہ عمل بھی وہم ہی کا ہے، کہ ہم اس قابل ہیں کہ بعض چیزوں پر اعتبار کر کے انہیں حقیقت مان سکیں۔ اس طرح میرؔ، توہّم کے منفی اور مثبت، دونوں معانی کی طرف بھی اشارہ کر دیتے ہیں اور اگر نہیں کرتے تو ہم دونوں ہی پہلو مراد لے لیتے ہیں۔ اور مزید بر آں یہ کہ عارفین کے نقطۂ نظر سے دوسرے مصرعے میں اثبات کا تاثر دینے والا پہلو ایک بار پھر نفی کی شکل اسی طرح اختیار کر لیتا ہے کہ ایک حدیث کے مطابق ''کُنہہِ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی، حواسِ ظاہری و باطنی تو کیا لطائف ستّہ کے ذریعہ بھی نہیں''۔ ——— اس شعر پر محاکمہ کرتے ہوئے فاروقی نے میرؔ کے لہجے کو 'باوقار اور بے رنگ' بتایا ہے۔ لہجے کے باوقار ہونے کی بات تو سامنے کی چیز ہے مگر اس لہجے میں بے رنگی کی دریافت سے شاعر، شاعر کی زندگی اور ان سے متعلق غیر تخلیقی لوازم کے ذکر کا دروازہ اپنے آپ بند ہو جاتا ہے۔ اور اس بے رنگی کے لفظ سے ہی جذبے سے ماورا ہو کر نہایت معروضی انداز میں حقیقتِ کائنات کا انکشاف کرنے کا تاثر بھی ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ لکھتے ہیں کہ اس باوقار لیکن بے رنگ لہجے میں ''نہ رنج ہے، نہ مسرت، نہ وہ جوش وانبساط، جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے ایک شخص مراقبے سے بر آمد ہو کر اپنے مکاشفے کو روزمرّہ کی زبان میں بیان کر رہا ہے''۔

اشعار کی شرح لکھنے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے لئے جس طرح کی آزادی روا رکھی ہے اس کا تعلق روایت کو نظر انداز کرنے یا اوپر سے معنی مسلط کرنے سے کسی بھی طرح نہیں معلوم ہوتا۔ یہ آزادی انہوں نے صرف اپنی اختراعی قوّت کی مدد سے روایت کی تفہیم، کلاسیکی شعریات کی تجدید اور پرانی شاعری کو نئے تنقیدی رویّوں کی مدد دے کر ہر پہلو اور ہر جہت سے دیکھنے اور سمجھنے یا آہنگ اور اس کے مضمرات

کی دریافت تک محدود رکھی ہے۔ یہ طریقِ کار فاروقی کی اختراع ہونے کا تاثر اس لئے دیتا ہے کہ انہوں نے
کلاسیکی شعریات کے اس حد تک بھولے ہوئے آموختہ کی یاد دلائی ہے کہ موجودہ تنقید کی اس آموختے سے
بے خبری اسے ایک بالکل نئی چیز بنا دیتی ہے۔ ان باتوں کو عمومی بیانات بننے سے محفوظ رکھنے کی سوائے
اس کے کوئی اور صورت نہیں کہ بہت سے اشعار کی شرحیں یہاں دہرائی جائیں۔ جو ممکن نہیں۔ تاہم دو
ایک ایسے شعروں کا ذکر ناگزیر ہے جن کی تشریح میں شارح نے شرح اور تنقید کی حدیں ملا دی ہیں۔ میر کے
مندرجہ ذیل شعروں کو متعدد نقادوں نے طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش کی ہے :۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

یا یہ شعر کہ :۔

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

شمس الرحمٰن فاروقی نے پہلے شعر کو اپنے مخصوص استدلالی انداز میں سمجھایا ہے۔ وہ پہلے یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ "بالآخر ہمارا فن کیا ٹھہرا ہے؟" اور اس سوال کا جواب دیتے ہوئے انہوں نے انسان کے حیوانِ ناطق ہونے اور نطق کی صلاحیت کا امتیاز حاصل ہونے کے باوجود اخفائے حال کو اپنا فن بتانے کو ایک قولِ محال کے طور پر قبول کیا ہے۔ وہ اس سلسلے میں بجا طور پر اس المیے کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ "اس سے بڑھ کر المیہ اور کیا ہوگا کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال اس کا فن ٹھہرے"۔ اس ضمن میں میر کے فرانسیسی معاصر والٹیر کا یہ قول بھی زیرِ بحث آیا ہے کہ "انسان کو نطق اس لئے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے"۔ اور رچرڈس کے 'معنی و مفہوم' والے تصور کا ذکر بھی نہایت برمحل معلوم ہوتا ہے کہ اظہار کی صلاحیت کے باوجود انسان یا تو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتا ہے یا وہ اتنا ہی کہہ پاتا ہے جو دراصل اس کی مراد نہیں ہوتی۔ اس طرح شاعری کو اظہار کی بجائے پردۂ اظہار بنانے کی بہت سی باریکیاں سامنے آجاتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ شارح نے اس نوع کے نہایت سادہ نظر آنے والے شعروں میں بھی جہانِ معنی کی کس وسعت اور گہرائی کا پتہ لگایا ہے۔

اسی طرح دوسرے شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے فاروقی نے سب سے زیادہ توجہ اس شعر کے صوتی آہنگ

اور لہجہ پر صرف کی ہے ۔ اس شعر میں وہ پہلے مصرعے کے انشائیہ اسلوب اور ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے کے خبریہ اسلوب اور پکارنے کی کیفیت سے ہم آہنگ ہی نہیں دکھاتے بلکہ دونوں مصرعوں میں ابھرنے والے پیکر کو متناسب آہنگ و اسلوب کا نتیجہ بتاتے ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لہجے کی دریافت کے اعتبار سے زیرِ بحث شعر کے کئی گوشے سامنے آگئے ہیں ۔ لیکن اس شعر کی تشریح میں گفتگو کو صرف لہجے کی دریافت تک محدود رکھنا، اور چشم گریہ ناک، شہر اور سیلاب جیسے الفاظ کو استعاراتی سطح پر نہ دیکھنے اور ان کی تعبیر نہ کرنے کا یہ رویّہ بہرحال فاروقی کی تشریحی اور تفہیمی تنقید سے مانوس قاری کے لئے غیر مانوس اور غیر متوقع ثابت ہوتا ہے۔ اس بات کا جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کتاب کی تمہید میں اس بات کی وضاحت کر دی گئی ہے کہ " اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی " مگر اس جواب سے میر کی استعارہ سازی سے صرفِ نظر کرنے کا جواز فراہم نہیں ہوتا ۔ پھر یہ کہ بہت سے شعروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فاروقی، روزمرہ اور استعارہ کی نشاندہی بھی کرتے ہیں اور استعاراتی اظہار میں میر کی ہمہ گیری اور انفرادیت کے ثبوت کے طور پر لغوی اور مجازی معنوں کے مابین خطِ امتیاز بھی قائم کرتے ہیں اس لیے بعض شعروں میں کسی ایک پہلو مثلاً آہنگ پر ضرورت سے زیادہ توجہ دینا یا اور علامتی یا استعاراتی جہت سے صرفِ نظر کرنا قاری کی توقعات کی تکمیل میں مزاحم ہوتا ہے ۔

اس موقع پر بعض ایسے شعروں کی تشریح کا حوالہ بے محل نہیں سمجھا جائے گا جس سے متعلق مزید وضاحت یا اختلاف کی گنجائش بالکل سامنے کی چیز معلوم ہوتی ہے ۔ مثال کے طور پر میر کے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے :-

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں کہ " ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں ۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے نیا لطف پیدا ہو گیا ہے "۔ جب کہ اسی شعر پر بات کرتے ہوئے وہ ابھی لکھ آئے ہیں کہ " جوانی اور رات، اور پیری اور صبح میں مناسبت ظاہر ہے کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید " ظاہر ہے کہ دونوں باتوں میں تضاد ہے ۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو شام یا رات سے تعبیر کیا جاتا ہے ۔ تو یہ بات ممکن تو ہے مگر کلاسیکی شاعری کی روایت کا حصہ نہیں ۔ یا اگر ہے تو اس کی مثالیں کم یاب ہوں گی ،

ورنہ فاروقی جیسے مستحضر ذہن کے مالک کو اس موقع پر ضرور یاد آتیں۔ کلاسیکی مشرقی شاعری کی روایت میں جوانی کو رات اور پیری کو صبح سے مشابہ قرار دینے کا ایک سبب تو وہی ہے جس کا ذکر فاروقی نے زیرِ بحث شعر کے مسئلے میں کیا ہے اور دوسرا اس سے اہم سبب اور نکتہ یہ ہے کہ اسلامی یا قمری کیلنڈر کے اعتبار سے وقت کا حساب شام سے شروع ہوتا ہے اور رات سے گزرتے ہوئے صبح اور دن پہ تمام ہوتا ہے۔ اس لئے بچپن اور جوانی کو شام اور رات سے اور بڑھاپے کو صبح سے تعبیر کرنا، مشرق کی اسی رسومیات کا حصہ ہے جس کی اہمیت کا ذکر خود مصنّف نے بار بار کیا ہے۔

میرؔ کا ایک اور شعر جو اپنے بے مثال پیکر کے اعتبار سے بھی اہم ہے اور ندرتِ تشبیہ کے نقطۂ نظر سے بھی۔

اگتے تھے دستِ بلبل و دامانِ گل بہم

صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

اس شعر کی شرح میں فاروقی نے میرؔ کے تخیّل کی کارفرمائی بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ "بہار میں پھولوں کے اگنے کے ساتھ ساتھ بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی ہے" اور یہ کہ "جیسے جیسے دامانِ گل پھیلتا تھا اس کے ساتھ دستِ بلبل بھی اگتا تھا اور پھولوں سے الجھتا تھا، گویا بلبلیں دادخواہی کر رہی ہوں۔" اس وضاحت میں دامانِ گل اور دستِ بلبل کا اُگنا دو انفرادی عمل معلوم ہوتے ہیں، جب کہ 'بہم' کا لفظ اس کی تردید کرتا ہے۔ چمن میں بلبل کی محض موجودگی 'بہم اُگنے' کے مفہوم کی ادائیگی نہیں کرتی۔ اس ضمن میں آل احمد سرور کے حوالے سے اثرؔ لکھنوی کے اس خیال کا بھی ذکر آیا ہے، جس میں اس نکتے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ "دستِ بلبل" سے کلی کی اوپری ہری پتیاں مراد ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں۔" لیکن چند ہی سطروں کے بعد اس خیال کی تردید یہ کہہ کر کر دی گئی ہے کہ اسے نہ استعارہ کہہ سکتے ہیں اور نہ محاورہ، البتہ "اسے تمثیل (allegory) ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثرؔ لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں۔" ــــ حالانکہ اس تعبیر سے شعر کے حسن میں جو اضافہ ہوتا ہے اور جس طرح دستِ بلبل کے لفظ کے استعمال کا جواز فراہم ہوتا ہے وہ محتاجِ تشریح نہیں۔ اور شاید اس بات کی بھی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس تعبیر کے بغیر دستِ بلبل اور دامانِ گل کا نہ تو بہم اگنا ثابت ہوتا ہے اور نہ بلبل کے ہاتھ اور دامنِ گل کے مابین کسی طرح کی مطابقت واضح ہوتی ہے۔ اثرؔ لکھنوی کی تعبیر میں

حسنِ تعلیل کا بھی اندازہ ہے اور تمثیل کا بھی، اور اس تمثیل میں دستِ بلبل اور Calyx (پھول کے نیچے کی ہری پتیاں) کے درمیان پائی جانے والی مماثلت کے باعث، لغوی معنی سے کہیں زیادہ گہرا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ان پتیوں کی تعداد بھی نیچے کی پانچ انگلیوں کی طرح گنتی میں پانچ ہوتی ہے، اور پھول کی شاخ میں اس کے نمو کا عمل بھی پھول کے ساتھ ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس لئے دونوں کے ہم آہنگ کا مفہوم مزید کسی وضاحت کا طالب نہیں رہ جاتا مفہوم کے اعتبار سے اس شعر میں متکلم اور مخاطب کی عدم موجودگی نے بیان میں مزید وسعت پیدا کر دی ہے۔ مثلاً اگر یہ سمجھا جائے جب بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ اگر اس بیان کا کوئی راوی ہے تو وہ یوم الحساب کی ہیبت طاری کر کے اور پورے چمن کو یوم الحساب کے منظر کی تمثیل بنا کر اپنے محبوب پر درحقیقت یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ ظالم کا انجام دنیا سے لے کر آخرت تک ایک ہی جیسا ہے۔ اس طرح یہ شاعرانہ بیان محبوب سے راوی کی دادخواہی کی عجیب و غریب تمثیل بن جاتا ہے۔

میر کے دیوان پنجم کا ایک شعر ہے:۔

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے پہلے 'عین' کے متعدد معنی و مفاہیم درج کئے ہیں لیکن جب وہ اس شعر کا تجزیہ کرتے ہیں تو عین کو محض 'اصل' کے معنی تک محدود رکھتے ہیں۔ جب کہ جوہر' یا سرچشمہ' کے معنی مراد لے کر شعر میں بعض نئے گوشے ڈھونڈھے جا سکتے تھے۔ اس سلسلے میں اگر یہ کہا جائے کہ 'اصل' کے معنی میں جوہر یا مخفی حقیقت کا مفہوم پوشیدہ ہے تو یہ بات ایسی ہی ہوگی جیسا یہ خیال، کہ بیشتر مترادفات میں ایک مترادف معنی کا مفہوم ضرور مضمر ہوتا ہے۔ تاہم اس شعر کی تشریح میں فاروقی نے تصوف کے اس مسئلے کو بہت باریکی سے سمجھا ہے کہ ذات اور صفات کے مابین لازم و ملزوم کا رشتہ کیوں کر ہوتا ہے اور ذات کی وحدت میں صفات کی کثرت یا صفات کی کثرت میں ذات کی وحدت کا مشاہدہ انسان کے علم و آگہی کے زعم کو کیسے ایک التباس میں تبدیل کر دیتا ہے۔ فاروقی نے اس ضمن میں حضرت شاہ عبدالرزاق کے مکتوب کا بھی حوالہ دیا ہے، جس میں وہ فرماتے ہیں کہ "پس عالم بیش از ظہور عینِ حق بود و حق بعدِ ظہور عینِ عالم" اور یہ بھی لکھا ہے کہ "کچھ تعجب نہیں کہ یہ مکتوب میر کی نظر سے گذرا ہو"۔ فاروقی نے اشعار اور حوالوں کے سلسلے میں جس عجیب و غریب استحضاری یادداشت کا ثبوت ہر موقع پر دیا ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ اس

شعر پہ لکھتے ہوئے انہیں ذکر میر کی وہ سطریں کیوں یاد نہ آئیں جن میں میر کے والد کی نصیحت کا ذکر اسی انداز میں ہے۔ ان سطور کی اردو ترجمانی اس سے بہتر اور کیا ہوسکتی ہے جیسی نثار احمد فاروقی نے کی ہے۔

"ہمہ اوست سچ ہے مگر ادب شرط ہے۔ خلق کے ساتھ حق کی معیت جسم کے ساتھ روح کا رابطہ ہے۔ تیرا وجود بغیر اس کے نہیں اور اس کی نمود بغیر تیرے نہیں۔ قبل ظہور عالم اس کا عین تھا اور بعد ظہور وہی عین عالم ہے"

میر کے اشعار کی تشریح و تعبیر میں فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کی اپنی شاعری کی حد تک بین المتونی (inter Textual) انداز اختیار کیا ہے بلکہ ان کے معاصرین، موخرین اور متاخرین کی شاعری کا بڑا ذخیرہ ان کی نظر میں آئینے کی طرح روشن نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا قاری کتاب کے مطالعہ کے دوران ان سے اتنی زیادہ توقعات قائم کر لیتا ہے کہ جب کسی شعر کی شرح کرتے ہوئے کسی زیادہ اچھے اور مشہور شعر کا ذکر چھوٹ جاتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے ـــــ یہ بات بہ طور خاص اس شعر کے سلسلے میں صادق آتی ہے کہ:

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

اس شعر کو فاروقی ایک عام شعر کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں جب کہ اس موضوع پر خود میر اور ان کے معاصرین کے کلام میں بعض اعلیٰ درجے کے شعر ملتے ہیں۔ اگر انہوں نے یہ طریق کار دوسرے معمولی شعروں کے ضمن میں نہ برتا ہوتا تو یہ بات قابل ذکر نہ ہوتی۔ لیکن انہیں میر کے کم زور شعروں کے مقابلے میں متعدد جگہوں پر دوسروں کے اچھے اشعار یاد آئے ہیں اور انہوں نے ایسے اشعار کا موازنہ میر کے ایسے شعروں سے کر کے دکھایا ہے کہ میر کا شعر معمولی کیوں ہے۔ اس سلسلے میں اگر سودا کے اس مشہور شعر کو یاد نہ کیا جائے تو تعجب کی بات ہے:

عجب ناداں ہیں وہ جن کو ہے عجب تاج سلطانی
فلک بال ہما کو پل میں سونپے ہے مگس رانی

اس شعر میں میر کے متذکرہ شعر کے مقابلے میں سودا نے تاج سلطانی یا تاج وری کا انجام جس خوبصورت پیکر میں کھپایا ہے وہ نظر انداز کرنے کے قابل نہیں۔ سلطان، تاج سلطانی، ہما کی سایہ فگنی، فلک اور

صاحب فلک جیسے الفاظ سے ادنیٰ سے اعلیٰ مدارج تک کی درجہ بندی اور عروج سے زوال تک کی جو دورخی تصویر بنتی ہے اس کی داد فاروقی سے بہتر اور کون دے سکتا تھا۔

شعر شور انگیز کی پہلی جلد میں شمس الرحمن فاروقی نے میر کی تفہیم کے سلسلے میں مشرقی اور مغربی شعریات کا سوال اٹھایا ہے اور اس مسئلے پر قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے کہ میر کو سمجھنے میں مغربی شعریات کس حد تک معاون ثابت ہو سکتی ہے؟ ان کا خیال ہے کہ میر ہی کیا کسی بھی کلاسیکی اردو شاعری کی تفہیم میں اساسی حیثیت مشرقی شعریات کو حاصل ہو گی یہ الگ بات ہے کہ مغربی شعریات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فاروقی کو بالعموم مغربی شعریات کا پروردہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ بات جزوی طور پر غلط بھی نہیں۔ لیکن کلاسیکی مشرقی شعریات سے ان کی جو دلچسپی شروع سے ہی رہی ہے اس کی طرف اور تو اور کلیم الدین احمد نے بھی فاروقی پر لکھتے ہوئے توجہ نہیں دی ہے۔ بہرحال اس سلسلے میں فاروقی اپنے موقف کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں۔

"یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لئے کافی نہیں۔ اگر اس شعریات کو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے"۔ ______

اگر فاروقی کو اس توازن کا احساس نہ ہوتا تو جدید ادب کے نمائندۂ معتبر کی حیثیت سے ان کی ادبی شخصیت محض متنازعہ فیہ ہو کر رہ جاتی' یا فاروقی کو نظر انداز کر دینا اتنا مشکل نہ ہوتا جتنا آج ان کے نکتہ چینیوں تک کے لئے ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ نہ تو بدقسمت ہیں اور نہ عدم توازن کا شکار۔ توازن کا مسئلہ اور اپنے تنقید کے موضوع کی اساس کی تفہیم کے معاملے میں وہ جس قدر محتاط ہیں اس کا اندازہ تفہیم غالب اور کلاسیکی شاعروں پر ان کے مضامین سے بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔ میر کی شرح لکھتے ہوئے جیسا کہ پہلے ذکر آچکا ہے'

انہوں نے اس کتاب کے مقاصد میں ایک مقصد "کلاسیکی غزل کی شعریات کے دوبارہ حصول" کو بھی قرار دیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات کیا ہے اور اس شعریات کی بازیافت کو زیادہ منطقی بنیادوں پر کیوں کر قائم کیا جاسکتا ہے؟ اس کا اندازہ شرح میر میں ان کے تفہیمی اور تجزیاتی طریق کار سے زیادہ بہتر طریقے پر لگایا جاسکتا ہے۔ تاہم فاروقی نے شعریات کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشاندہی کو صرف اپنی عملی تنقید تک محدود نہیں رکھا۔ اس کی بحث انہوں نے پہلی جلد میں شامل مضامین میں بھی جگہ جگہ اٹھائی ہے۔ لیکن اس مسئلہ کا زیادہ سیاق و سباق ہمیں زیر بحث کتاب کی دوسری جلد میں 'منشائے مصنف' کے موضوع پر دیباچہ کے عنوان سے شامل مضمون میں ملتا ہے ـــــــ اس مضمون میں مختلف ذیلی عنوانات کے تحت دراصل معنی کی فراوانی پر گفتگو کی گئی ہے اور متن کے معنی کو بڑی حد تک مصنف کے ارادی معنی سے آزاد دکھلایا گیا ہے۔ فاروقی زیر بحث مضمون کی حدود کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> "...... میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔ یعنی اکثر شعروں کے کئی کئی معنی بیان کئے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں جو ایک دوسرے سے متحارب ہیں یا بہت مختلف ہیں۔ اس دیباچے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔ یہ بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوگی۔"

یہ ایک الگ بحث ہے کہ میر کے کلام کی تشریح و تعبیر کے سلسلے میں اختیار کردہ طریق کار سے متعلق بنیادی نوعیت کا یہ مضمون کتاب کی پہلی جلد میں کیوں شامل نہیں کیا گیا۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ 'شعر شور انگیز' میں اشعار کی شرح لکھتے ہوئے مصنف نے اپنا بنیادی حوالہ متن اور اس کی تفہیم کو بنایا ہے، متن کی تفہیم کے لئے پہلے سے نظریات کے دائروں میں اپنے آپ کو اسیر نہیں کیا۔ یہی سبب ہے کہ نظریاتی اور اصولی مضامین میں تفہیمی تجربے کی آنچ ہر جگہ موجود دکھائی دیتی ہے ـــــ دوسری جلد کا زیر بحث دیباچہ اس اعتبار سے مزید اہمیت اختیار کرلیتا ہے کہ اس میں منشائے مصنف سے متعلق مغرب میں چلنے والی بیش تر بحث کا احاطہ کیا گیا ہے۔ معنی درحقیقت مصنف کی ملکیت ہے یا قاری کی؟ معنی کا مفہوم اصل میں ہے کیا؟ اور معنی شعر میں مضمر ہوتے ہیں یا شعر کہنے والے کے ارادے میں؟ ان جیسے سوالات پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی نے ساختیات اور مابعد ساختیات کے تصورات اور ان تصورات کے مضمرات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ معنی کے مفہوم پر اظہار خیال

کے لئے وہ "معنی پہ معنی دار" کا عنوان قائم کرتے ہیں اور اپنا دائرۂ کار آئی۔اے۔ رچرڈس کی معنی کی بحث سے متعلق بعض سوالات کی مدد سے متعین کرتے ہیں۔ لیکن ان تمام مسائل و مباحث کا لب و لباب پیش کرتے ہوئے فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھی مصنف کی حیثیت کو رولاں بارت کی طرح قابلِ تردید و تنسیخ نہیں بناتے۔ اس ضمن میں فاروقی کی شخصیت، نہایت آزاد تنقید فکر کے مالک کی حیثیت سے ابھرتی ہے۔ وہ دریدا کے لاتشکیلی نقطۂ نظر والے، لازمی طور پر منشائے مصنف کے خلاف معنی ڈھونڈھنے کے رویّے سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور فوکو یا رولاں بارت کے انتہا پسندانہ تصورات سے بھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہیں سمجھتے مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف ناقابل تردید و تنسیخ ہے۔ اصل متن کیا ہے؟ یا کیا ہونا چاہیے؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنّف کا فیصلہ آخری ہے"۔ لیکن اس موقع پر یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اگر متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف کی کوئی اہمیت ہے تو اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ ہم قاری کی حیثیت سے اس کے مدعا کے اسیر ہو کر رہ جائیں۔ جب کہ صورت حال یہ ہے کہ بجائے خود نہ کسی بھی مصنف کے مدعا کا تعیّن آسان ہے اور نہ ہمیں اس مدعا سے زیادہ سروکار ہونا چاہیے ——— اس مضمون میں فاروقی نے پہلی جلد کی تمہید والی مغربی اور مشرقی شعریات کی بحث ایک بار پھر منشائے مصنف کے حوالے سے اٹھائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مغرب میں منشائے مصنّف کی مرکزی اہمیت کا تصور رومانیت پسندوں کے ہاتھوں رائج ہوا تھا ورنہ شروع میں افلاطون اور اس کے بعد کے ادبی نظریہ سازوں میں منشائے مصنّف کو مرکزی حیثیت نہ دینے کا رجحان عام تھا۔ اور جہاں تک رومان پسندوں کے نقطۂ نظر کا سوال ہے تو اب یہ نظریہ مغرب میں پوری طرح مسترد ہو چکا ہے۔ مشرق میں منشائے مصنّف کو کیا اہمیت حاصل رہی ہے؟ یا کوئی اہمیت حاصل رہی بھی ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب فاروقی نے محمد حسن عسکری اور مولانا تھانوی کے حوالے سے دیا ہے۔ مولانا تھانوی اپنے سنہ ۱۹۲۲ء کے ایک وعظ میں لکھتے ہیں کہ :-

"...... حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ملتے ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے۔ بلکہ ان کا کلام واقعی تصوّف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے، ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔"

اس اقتباس کے پیشِ نظر فاروقی، قدیم مشرقی تصورِ شعر اور جدید مغربی تصورات کے مابین مماثلت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ "جو بات دریدا نے ۱۹۸۷ء میں کہی اسے مولانا تھانوی پینسٹھ برس پہلے کہہ چکے تھے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کہ اگر متن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیۂ مصنف کا کوئی مذکر نہیں"

اس کا مقصد یہ بتانا ہے کہ منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے کے خلاف، مشرق کے ماہرین شعریات کے یہاں بھی واضح رجحان رہا ہے۔ مولانا تھانوی کی بات تو بیسویں صدی کے اوائل کی ہے، دسویں اور گیارھویں صدی کے عرب علمائے شعر بالخصوص عبد القاہر جرجانی، باقلانی اور ابن خلدون کی تحریروں میں منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھنے کا رویّہ ملتا ہے۔ فاروقی نے پہلی جلد کے ابتدائی صفحات میں ٹاڈاروف اور نظم طباطبائی کے حوالے سے جرجانی کے تصورِ شعر کے بارے میں اور دوسری جلد کی ابتداء میں ایڈورڈ سعید کے توسط سے ابن حزم کے خیالات اور مشرقی شعریات سے متعلق اس نوع کے اقتباسات درج کر کے اپنا موقف واضح کر دیا ہے۔ دونوں جلدوں میں شامل اس قسم کے اقتباسات کا دائرہ صرف مشرقی شعریات تک محدود نہیں۔ ان میں شمس قیس رازی کے ساتھ رومن جیکبسن، پھر تھربری کے ساتھ ای۔ڈی۔ ہرش، اور بیدل کے ساتھ یونیتھن کلر اور دریدا کے اقوال بھی شامل ہے۔ ان اقتباسات کی مدد سے فاروقی کی تنقیدی وسیع المشربی کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اس بات کا کہ وہ بذاتِ خود ایک اہم ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے مغربی اور مشرقی شعریات کو سامنے رکھ اور اس سے مرعوب ہوئے بغیر ایک متوازی اندازِ تعبیر، تنقید متعین کرنے کے اہل ہیں۔ یہ فاروقی کا وہ امتیاز ہے جسے انہوں نے سخت ریاضت اور انہماک اور عرصۂ دراز تک عالمی ادب کے رجحانات کی چھان پھٹک کے بعد حاصل کیا ہے۔ شاید یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ باہر کے ادبی نظریات کے سلسلے میں اس پایے کا اعتماد ان کی ابتدائی، تنقیدی تحریروں میں مشکل سے ڈھونڈھا جا سکتا تھا۔

شعر شور انگیز میں شامل مضامین کے تمام اہم مباحث پر یوں تو گفتگو کے بہت پہلو نکلتے ہیں، لیکن اتنے سارے مباحث کا احاطہ آسان نہیں۔ البتہ جو پہلو یہاں زیرِ بحث آئے ہیں ان سے یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ علم شرح (hermeneuties) کے جدید تر رویوں سے فاروقی نے کتنا غیر تقلیدی استفادہ کیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ فاروقی نے اپنے بہت اہم مضمون

'شعر، غیر شعر اور نثر' میں شاعری کی تین بنیادی مابہ الامتیاز خصوصیات 'لفظ کا جدلیاتی استعمال' ابہام اور اجمال' کو بتایا تھا۔ میرؔ کی شاعری کی پرکھ میں انہوں نے اپنا یہ محدود دائرہ کار توڑ دیا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ نہ نکالا جائے کہ فاروقی کو میرؔ شناسی کے عمل میں خود اپنے بہت سے تنقیدی مفروضات سے باہر نکلنا پڑا ہے اور اس حقیقت کا عملی اعتراف کرنا پڑا ہے کہ میرؔ جیسا غیر معمولی شاعر اپنی پرکھ کے لئے مسلّمہ یا مفروضہ تنقیدی حد بندیوں کا تابع ہونے سے انکار کرتا ہے؟ شعر شور انگیز کے بعض اہم مباحث کے اس جائزے کے پس منظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ فاروقی نے اس کتاب کے حوالے سے محض مشرقی شعریات کی بازیافت نہیں کی ہے بلکہ مشرقی اور مغربی شعریات کے آمیزے سے اردو شعریات کے لئے نئی بنیادیں فراہم کی ہیں۔

" اسلام طبیعت کی آنچ کو نہیں روکتا "

"ایک دن اثنائے گفتگو میں پوچھا: مولانا اس سینما اور ڈرامیٹک سوسائٹی کے بارہ میں مذہبی نقطۂ نظر کیا ہے؟ مرحوم نے فرمایا: آخر مذہبی نقطۂ نظر کے پیچھے کیوں پڑتے ہو؟ معلوم ہوتا ہے تم لوگ یہ سمجھتے ہو کہ مولوی سوا مذہبی نقطۂ نظر کے کسی اور نقطۂ نظر کو سمجھنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتا اور نہ خود اپنی کوئی رائے رکھتا ہے، مجھے یہ تو بتاؤ مذہبی نقطۂ نظر معلوم کرنے کی تم کو اتنی فکر کیوں ہے۔ اس نقطۂ نظر پر عمل کرو گے؟ ہندوستان میں بحالت موجودہ اس پر عمل بھی کیا جاسکتا ہے؟ آخر اس پر کیوں نہیں راضی ہو جاتے کہ مذہبی نقطۂ نظر کے پیچھے پڑے بغیر بھی معقول پسندی اور حسن تدبیر کو دخل دیا جاسکتا ہے؟ دیکھو، اسلام ایک مجموعہ ہے مخصوص معتقدات اور مکمل اعمال کا۔ اس کے ہر جزو کو کل میں دیکھنا چاہیے نہ یہ کہ کل کو نظر انداز کر کے جزو پر کٹ مرے۔ جہاں اسلام کا مکمل، مستقل و موثر نظام نافذ نہ ہو وہاں ہر مسئلہ یا ہر تحریک کو اسلامی نقطۂ نظر سے دیکھنا بیکار اور اس کو بروئے کار لانے کی کوشش مضر ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ انفرادی طور پر اس پر عمل کیا جائے۔ یہ بحث بہت طویل ہے، کسی مستقل اور معقول صحبت میں اس پر مفصل گفتگو ہوگی اس وقت صرف اتنا سمجھ لو کہ جب کسی ناگزیر خرابی یا قباحت کا انسداد ناممکن ہے تو انسداد کی نہیں بلکہ اصلاح کی کوشش کرنا چاہیے۔ فنونِ لطیفہ کو جو معنی بالعموم پہنائے جاتے ہیں، اسلام نے اس کو گوارا نہیں کیا ہے لیکن فنونِ لطیفہ کی تعبیر میں مسلمان کسی سے پیچھے نہیں رہے ہے۔ اسلام طبیعت کی آنچ کو نہیں روکتا البتہ اس کی نامعقول تعبیر و تشکیل کا احتساب کرتا ہے۔ مسلمانوں کا جمالیاتی تصور کسی سے کم نہیں۔ انسانی اعمال و افکار کی تاریخ کا غور سے مطالعہ کرو تو تم کو معلوم ہوگا کہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ بے سر و پا نہیں ہے۔"

("مولانا ابوبکر صاحب مرحوم") — از رشید احمد صدیقی (مرحوم)

(گنجہائے گراں مایہ)

صلاح الدین محمود

قومی ادب

سید احمد دہلوی مرحوم کی مستند لغت "فرہنگِ آصفیہ" میں قوم اور ملّت کے جو معنی سامنے آتے ہیں وہ مندرجہ ذیل رقم کرتا ہوں :۔

قوم : (عربی) ایک دین، مذہب یا شریعت یا دھرم رکھنے والے لوگ ۔ اب یہاں ایک بات تو یک لخت ہی سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ایک قوم اس وقت ملّت بنتی ہے جب کہ آدمیوں کا ایک گروہ ایک دین یا ایک شریعت کو اپنائے ۔ اس طرح ایک ملّت اس وقت کھوکھلی ہو کر محض ایک قوم رہ جاتی ہے جبکہ اس کے لحن اور شعار سے دین اور مذہب اور شریعت محو ہو جائیں. ملّت کی شاخ ہم کو وسعت کی گھنی چھاؤں کی طرف بُلاتی ہے جب کہ محض قوم کا لفظ اسی شاخ کی وہ کیفیت ہے جو اس پر خزاں میں آتی ہے.

یہ تو ایک بات ہوئی۔ آیئے ذرا آگے بڑھیں ۔ اور ایک اور لفظ کے اصلی اور بنیادی معنوں کی طرف ذرا غور کریں ۔ یہ لفظ ہے ادب ۔

ادب : (عربی) کسی چیز کی حد کو نگاہ میں رکھنا، ڈھنگ، اصول، طریقہ، اخلاق، خلق، لاج، تہذیب، نظم اور نثر کے متعلقہ علوم وغیرہ ۔

اب ان معنوں کے سانچے میں "قومی ادب" کی ترکیب کو لائیں تو بات نہایت ہی اوچھی اور محدود بنتی ہے ۔ یعنی کسی گروہ، فرقے، خاندان یا خانوادے کا ڈھنگ، اصول یا طریقہ ۔ آخر یہ گروہ یا خانوادے کا اصول یا طریقہ کیا ہوا ؟ کیا ہمارا اصول، طریقہ یا اخلاق ایک دین اور ایک مذہب و شریعت کا لحن نہیں ہے ؟ اور کیا اس دین کا دروازہ جہاں ایک جانب انسان کے نفس کے اندر کھلتا ہے وہاں دوسری جانب کائنات کی جنبش میں وا نہیں ہوتا ؟ اگر ایسا ہے تو پھر ہم کو یا تو قوم کا مفہوم بدلنا ہوگا یا پھر اپنے آپ کو ایک ملّت کہنے کی لازم جسارت کرنی پڑے گی ۔

ابھی ابھی میں نے ایک لفظ استعمال کیا ہے "لحن"۔ یہ "لحن" کیا ہوتا ہے؟ یہ بھی عربی زبان
ہی کا لفظ ہے اور اس کے لفظی معنی ہیں سُر، آہنگ، راگ، حرکت یا انداز وغیرہ۔ مگر میں اس لحن کو لہو کہوں
گا۔ ایک صوتی، سماعتی، بصری، لمسی، ذائقاتی اور وجدانی لحن کہ جو ہر ملّت کے اندر سرایت لہو کی طرح
ہوتا ہے۔ یہاں یوں کہہ سکتے ہیں کہ جیسے کائنات کا لہو نور ہے بالکل اس طرح ا، لہو قرآن کے معنی
اور آہنگ کا ہمارے اوپر مکمل ظہور ہے۔

اس لحن کی بات، کہ جو اسلام کا لہو ہے، آگے بڑھانے سے پہلے یہ لازمی ہے کہ اسلام کی بات ہو۔
یہ بات نہایت ہی لفظی اختصار مگر کسی قدر معنوی وسعت کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔ پاکستان
میں ایک عرصۂ دراز سے اور خاص طور پر آج ہر کس و ناکس اسلام کے مفہوم اور معنی بیان کرنے پر مصر
نظر آتا ہے۔ اب کیونکہ ہماری اس گفتگو کی ارتقائی منطق کو برقرار رکھنے کے واسطے لازم ہے کہ میں بھی اسلام
کے، قرآن پاک سے خود اخذ کردہ معنی یہاں بیان کروں، تو اس واسطے سے اس ناکس کی بات بھی سُن
ہی لیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ اسلام ایک ایسے قرینۂ حیات و کائنات کا نام ہے کہ جس پر عمل سے معاشرے
اور ماحول کی محرومی اور افلاس مکمل طور پر دُور ہو سکتا ہے۔ ایک انسان کا دوسرے انسان سے اور
ایک انسان کا اس کائنات سے ایک حتمی مگر جاری رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔ اور صرف اس ہی وعدے
کی بنا پر میں اللہ، اللہ کے رسولؐ اور اللہ کے کلام پر ایمان لایا ہوں۔ سو ایک انسان اور اس کے
ماحول سے محرومی و افلاس کو دور کرنا اور اس انسان کا دوسرے انسان اور پھر کائنات کی ہر تخلیقی
جنبش سے رشتہ استوار کرنا اسلام ہے۔ یہی اسلام کا اوّلین اور سب سے اہم وعدہ اور فرض ہے اس
کے علاوہ ہر چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔

یہاں دُو باتیں وضاحت طلب ضرور ہیں۔ پہلی بات یہ کہ محرومی محض اقتصادی ہی نہیں بلکہ
جسم کی بھی ہو سکتی ہے اور ذہن کی بھی۔ افلاس محض معاشی ہی نہیں بلکہ بصیرت کا بھی ہو سکتا ہے اور خلوص
کا بھی۔ اور دوسری بات یہ ہے کہ جب میں اسلام کی بات کرتا ہوں تو اس اصیل اسلام کی بات کرتا ہوں
کہ جس کا تعلق ایک مولوی سے کل اتنا ہے جتنا کہ ایک مولوی کا اسلام سے ہوتا ہے۔ یعنی کہ یا تو برائے نام یا بالکل
نہیں۔

سو بات یہاں تک پہنچی تھی کہ ہر ملّت کا ایک لحن ہوتا ہے۔ ایک لہو کہ جو حافظے کا ئنات سے اس کا رشتہ قائم کرتا اور اس کی جنبش جنبش میں بس جاتا ہے۔ ایک ملّت کی سطح پر ہمارا لحن قرآن ہے۔ سو اگر ہم ملّی سطح پر جینا، سوچنا اور تخلیق کرنا چاہتے ہیں تو پھر ہمارے حافظے کا پہلا ذائقہ ہر حالت میں قرآن کے آہنگ و معنی، حکایت و بیان، استعارہ و تشبیہہ اور ادراک و اصول کی وساطت قائم ہونا چاہیئے۔ اب ہم کو یہ بھی معلوم ہے کہ حافظہ عقل کی سہار ہے اور عقل تخیل کا خام مال۔ پھر تخیل جب کشف پاتا ہے تو اصیل تخلیق کا لمحہ آتا ہے۔ اب یہ سب کچھ جاننے کے بعد اگر ہم ملّی سطح پر جینا، سوچنا، عمل و تخلیق کرنا چاہتے ہیں تو پھر صرف ایک ہی راستہ ہے ـــــ اور وہ یہ کہ ہم کو اپنے ہر بالک کے حافظے کو سب سے پہلے قرآن کے آہنگ و معنی، حکایت و بیان، استعارہ اور تشبیہہ اور ادراک و اصول کا ذائقہ دینا ہوگا۔ یہ سب سے پہلی چیز ہے باقی سب کچھ اس کے بعد آتا ہے۔ اور یہ عمل وہ عمل نہیں ہے جو کہ ہمارے بچے صدیوں سے کرتے چلے آئے ہیں۔ قرآن کا بغیر سمجھے معنی پڑھنا ثواب تو ضرور ہے مگر اس سے ایک ملّی حافظے کی داغ بیل نہیں پڑ سکتی۔ یہ صرف اس طرح ممکن ہے کہ ہمارے بچے، جب لحۂ اوّل میں، قرآن پڑھیں تو اس کو سمجھ کر محفوظ کریں ـــــ کہ یہ ان کا نقشِ اوّل ہو ـــــ مگر یہ صرف اس طرح ہو سکتا ہے کہ ہر بچے کو پہلی زبان جو سکھلائی جائے وہ قرآن کی زبان ہو۔ ملّی سطح پر ایک طور اور ایک طریقہ، ایک لحن اور ایک بدن، ایک قرینہ اور ایک ادب قائم اور تخلیق کرنے کا صرف ایک یہ ہی راستہ ہے، سو اگر ہم ایک ملّی لحن چاہتے ہیں تو پھر ہم کو یہ راستہ ہر حالت میں اختیار کرنا ہوگا۔ اور اگر نہیں چاہتے تو نہ سہی ـــــ اس ضمن میں کوئی اور طریقہ کار نہیں ـــــ یہ تو بات ہوئی ذائقہ اوّل کی۔ مگر کچھ ذائقے اس کے بعد اور اس کے علاوہ بھی ہوتے ہیں۔ ہم نے صدیوں اس برِصغیر کی خاک کو بہتے دریا بنتے دیکھا ہے۔ ہم نے صدیوں آسمان پر ہر ماہ ہلال دیکھ کر اس ہی زمین دھنسے، گہرے گہرے اور اندھیرے پانیوں کو پیا ہے۔ سو یاد رکھیں کہ ہم اس لمحے کے لوگ ہیں کہ جس لمحے اس میدان کے کنوؤں کے گہرے پانی میں، آسمان پر پہلی بار قائم ہونے چاند کا عکس پڑا تھا۔ اس لمحے کے بعد ہمیشہ کے واسطے، اس پانی نے چاند کا ذائقہ پایا تھا۔ اس لمحے کے بعد ہمیشہ کے واسطے اس چاند کی روشنی میں ان گہرے پانیوں کا سیتل اندھیرا کبھی کبھی عود کر آیا تھا۔ سو یہ کبھی نہ بھولیں کہ اس برِصغیر میں رہتے ہوئے ہم اس لمحے کے بھی لوگ ہیں ـــــ اسلام تو آٹھ سمتوں کا بدن ہے۔ ہر

سمت میں پھیلتے ہوئے اس کا چہرہ واحد رہا ہے۔ مگر ہر سمت میں اس کو آئینہ نیا ملا ہے۔

سو ہم کو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ایک مسلمان اور ایک پاکستانی کی حیثیت سے اگر ہم پہ امرؤالقیس کی رزمیہ شاعری کا آہنگ اور مثنوی مولانا روم کی منطق جائز ہے تو پھر ایک مسلمان اور پاکستانی ہی کی حیثیت سے ہم پہ رامائن کا لحن اور گیتا کا فلسفہ بھی اتنا ہی جائز ہے ـــــــ اگر الف لیلیٰ اور شاہ نامہ ہمارے ہیں تو پھر بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی بھی ہمارے ہی ہیں۔ اگر حضرت رابعہ بصری پہ ہم کو اعتماد اور ان کے حبتن سے ہم کو پیار ہے تو پھر کبیر اور میرا بائی کے بغیر ہم اعتماد کے معنی کیوں کر پا سکتے ہیں۔ اگر اسپانِ سیاہ و سفید میرے لہو میں قائم صحراؤں سے 'سمندروں کی جانب دوڑتے ہیں تو پھر اپنے جسم کی خوشبو میں کبھی کبھی' میں نے مور کو ناچتے بھی پایا ہے ـــــ اور اگر لیلیٰ اور مجنوں کی ناکامی پر میں اداس ہوتا ہوں تو پھر باز بہادر کے قتل کے بعد، روپ متی کی، مغل سپہ سالار کے ہاتھوں بے حرمتی بھی مجھ کو شب بھر سونے نہیں دیتی ـــــــ اور اگر مجھ سے کہا جاتا ہے کہ امِ کلثوم کا سننا ثواب ہے، تو پھر میں یہ بھی کہوں گا کہ کوئی مجھ کو یہ بتلائے کہ کانن دیوی کی آواز کے بغیر میں اچھا مسلمان کیسے بن سکتا ہوں ـــــ؟

مجھ کو وہ لمحہ یاد ہے کہ جو مجھ کو محض مسلمان ہی نہیں بلکہ اس برِصغیر کا مسلمان بناتا ہے۔

کاش آپ کو بھی وہ لمحہ ہمیشہ یاد رہے ـــــ!

جمیل الدین عالی

وہ پلنگڑی پر گاؤ تکیے کے سہارے پر بیٹھے تھے اور چاروں طرف فرش پر کوئی پچاس شاگرد بیچ میں ایک مٹھائی کا خوان رکھا تھا۔ اور خوشبویات ہار پھول وغیرہ۔ داروغہ دیوان خانے سے بار بار باہر جاتا اور مغلانی بڑے دروازہ کی چلمن ہٹا ہٹا کر چائے کی کشتیاں بڑھاتی جاتیں۔

میں بور ہو رہا تھا۔

یہ ۱۹۳۹ء کی بات ہے میں دسویں جماعت میں تھا میرے بھائی مرزا اعتزاز الدین شاید جہلم سے دہلی آئے ہوئے تھے۔ میری والدہ ان کی سوتیلی ماں تھیں مگر وہ سلام کو ضرور آتے تھے۔ اس بار وہ شب کو بارہ بجے پہنچے تو معلوم ہوا کہ میں بارہ دری خواجہ میر درد میں مشاعرہ سننے گیا ہوں۔ صبح کو میری پیشی ہوئی! اور کافی زجر و توبیخ کے بعد انہوں نے یہ فیصلہ کیا کہ اگر مجھے شاعر ہی بننا ہے تو شریفوں کی طرح بنوں اور چچا سائل صاحب کی شاگردی اختیار کروں۔ اسی دن انہوں نے مٹھائی کا انتظام کیا۔ میرے ہیڈ ماسٹر صاحب کو بلا کر تنبیہ کی اور میرے پرائیویٹ ٹیوٹر کو برخاست کر دینے کی دھمکی دے کر جہلم چلے گئے۔

میں دوسرے دن چچا سائل صاحب کے ہاں بڑے اہتمام سے حاضر ہوا۔ میں نے صبح شام محنت کر کے ایک غزل کہی تھی جو اپنے ایک خوش رقم دوست سے جس نے خود کٹ کہنوں پر قلم پھیر کر لکھنا سیکھا تھا اچھی طرح ایک موٹے سے کاغذ پر لکھوائی تھی۔ وہاں چچی جان نے نوٹس دے رکھا تھا۔ میں ان کا بہت لاڈلا بھتیجا اور "دوست" تھا۔

یہ چچا جان کے دونوں پاؤں ایک حادثہ میں زخم کھا کر متورم ہو چکے تھے ۔۔۔ وہ کھڑے نہیں ہو سکتے تھے۔ بس بیٹھے رہتے تھے۔ اس وقت وہ عینک لگا کر پڑھ رہے تھے اور کروٹ بھی خود ہی بدل لیتے تھے۔

جب فارغ الاصلاح شاگرد بھی آ کر قرینے سے بیٹھ گئے تو چچا جان نے مجھے مسکرا کر دیکھا۔
شاگرد بھی از روئے ادب مسکرائے۔ میں سب کے بیچ میں دو زانو بیٹھا تھا۔ میری پوشاک کی شیروانی گرمی میں میرا بدن جلائے دے رہی تھی سر پر چوگوشی مخملی ٹوپی نے بھیجا جھلسا دیا تھا۔ سامنے مٹھائی رکھی مجھے زہر معلوم ہو رہی تھی یا اللہ یہ شاعری ہے یا عذاب ہے۔

"ہاں تو مرزا صاحب غزل ارشاد ہو" وہ ملائمت سے بولے۔ وہ مجھے مذاقاً مرزا صاحب کہتے تھے۔
میں جھجکا۔ مجھے سخت غصہ آ رہا تھا۔ لیکن میں اس ماحول کی ہیبت اور شاگردی کے ہیجان میں مبتلا ضرور تھا۔ میں نے جی کڑا کر کے مطلع پڑھ دیا۔

تیری دوری کے سبب دل بھی خفا ہوتا ہے
مدتوں کا مرا ساتھی یہ جدا ہوتا ہے

شاگردوں نے مجھے بہ نظر تمسخر اور انھیں بنظر استفسار دیکھا۔ فارغ الاصلاح نیم استادوں نے آپس میں کھسر پھسر کی جبکہ نہال سیوہاروی بالکل چپ سادھے بیٹھے رہے۔ چچا جان نے ایک لمحے توقف کیا پھر انہوں نے جھک کر قاب میں سے مٹھائی کی ڈلی اٹھائی گویا اب مجھے کھلانے والے ہیں۔

"یوں کر دو" انہوں نے فرمایا۔

مدتوں کا مرا ہمسایہ جدا ہوتا ہے

"بھئی میں مضمون نہیں بدلا کرتا پہلے زبان دیکھتا ہوں۔ یوں یے کا تنافر دور ہو جائے گا۔"
شاگردوں نے واہ واہ کا ڈونگرا برسا دیا۔ انہوں نے ہاتھ بڑھا کر مٹھائی کی ڈلی مجھے عنایت فرمائی اور دعا کو ہاتھ اٹھائے۔ (پتہ نہیں سورہ فاتحہ پڑھی جاتی تھی یا کچھ اور مگر پڑھا جاتا تھا) مگر میں جیسے بپھر گیا۔

"ہٹیے" میں نے ایک دم کہا۔ ان کے ملے ہوئے ہاتھ کھل گئے۔

"ہم تو نہیں بدلتے" میں اٹھلایا۔ "یے وے کیا ہوتا ہے۔ اتنا اچھا تو مطلع کہا ہے ہم نے۔ کچھ اور طرح ٹھیک کیجئے۔ ہم زبان وبان نہیں مانتے چچا جان۔"

شاگرد سن ہو گئے۔ دو چار نے قہر بھری نظروں سے مجھے دیکھا۔ نیم استاد لوگ سخت متنفر نظر آئے۔ نہال سیوہاروی ہی ہی کرنے لگے۔ میں گھبرانے لگا تھا کہ چچی جان کی کڑاکے دار آواز گونجی۔

"اے مرزا سراج الدین۔ یہ فرخ مرزا کی اولاد ہے۔ ہے نا امین الدین خانی۔" پھر وہ آہستہ سے

ہم ہم کر کے ہنسیں. شاید وہ چلمن کے پاس آ کر میرا تماشا دیکھ رہی تھیں۔

چچا جان مسکرائے۔ انھوں نے عینک اتار کر رکھ دی اور نیم دراز ہو گئے۔

"بیگم یہ مٹھائی اٹھوا لو۔ گھر ہی میں بٹے گی۔ جمیل میاں ہمارے شاگرد نہیں ہوں گے۔ انہیں زبان سے کوئی علاقہ نہیں ہیں کچھ اور نہیں آتا۔"

شاگردوں نے میری طرف سے منھ پھیر لیا دو چار کو مجھ پر رحم بھی آیا وہ بدمزگی کے منتظر تھے مگر چچا جان خوش خوش باتیں کرنے لگے۔

"اچھا نواب زادہ صاحب پوری غزل تو سُنا دیجئے۔" وہ نرمی سے بولے۔

"نہیں ہم تو پہلے شاگرد ہوں گے۔" میں اترایا۔ میں روہانسا ہو رہا تھا۔ میری عمر اس وقت کتنی ہو گی۔ کوئی تیرہ برس۔

"اچھا پھر شاگرد ہو جانا۔" انھوں نے تسلّی دی۔ "آج تو قصہ ختم پیسہ ہضم۔ تمہاری مٹھائی بٹ گئی اب پھر محفل جمائیں گے۔ پھر سوچیں گے تم آیا جایا کرو باقاعدہ۔ اچھا تو سناؤ کیا مطلع تھا۔"

"اچھا تو ہم استاد بیخود کے پاس جا رہے ہیں" میں نے دھمکی دی۔ مجھے معلوم تھا کہ استاد بیخود سے چچا جان کی چشمک ہے مگر پھر میں استاد بیخود کا مزاج یاد کر کے ڈر گیا۔ "اچھا ہم پنڈت جی کے ہاں جائیں گے آپ ابھی رقعہ لکھیے ہم ان سے فارسی بھی پڑھیں گے۔"

وہ اٹھ کر بیٹھ گئے۔ عینک صاف کر کے آنکھ پر لگائی۔ قلم اٹھایا اور رقعہ لکھ دیا۔

"برادر بجان برابر۔ یہ لڑکا بھائی سر امیر الدین خان مرحوم کا ہے۔ ماں اس کی بزرگ زادی سیّدانی خواجہ میر درد رحمتہ اللہ علیہ کی ذرّیات سے ہے۔ شاگردی اس کی مطلوب ہے۔ امید ہے کہ بڑا ہو کر شعر اچھے نکالے گا کہ پوتا علائی کا اور نواسا درد کا ہے۔ چونکہ طبیعت کا ضدی اور شوخ ہے اور سائل گھر کی مرغی ہے آپ اسے سنبھالئے اور اپنا لخت جگرجان کر اس کی پرورش کیجیے۔ کل سہ پہر حسبِ دستور آستانے پر حاضری دینے آؤں گا۔ تو آپ کے سامنے اس کے کان کھینچوں گا کہ آپ کو تکلیف نہ دیوے اور خدمات مناسب طور سے بجا لاوے۔

آثم

ابو المعظم سائل

* پنڈت امرناتھ ساحرؔ دہلوی ایک صوفی منش استاد تھے کچھ افسر وغیرہ رہے تھے اب پنشن پر تھے۔

فارسی کے بڑے جیّد عالم اور ہزاروں شاگردوں کے استاد تھے۔ لمبی سفید داڑھی تھی جس کو آگے سے چوٹی کی طرح گوندھ لیتے تھے۔ یہ اپنے گھر کے سامنے والے دھرمشالہ میں سالانہ طرحی مشاعرہ کرتے تھے۔ جو دو تین دن چلتا تھا۔ اور اس میں جملہ اساتذۂ فن اطراف ہندوستان سے شریک ہوتے آتے تھے۔ ہمارے حیدر دہلوی مرحوم بھی ان ہی کے شاگرد تھے اور گو باغی ہو کر استاد ہو گئے تھے مگر پنڈت جی کے سامنے غزل پڑھتے وقت احتراماً گردن جھکالیا کرتے تھے۔

پتہ نہیں چچا جان سے ان کی دوستی کب شروع ہوئی تھی۔ میں نے تو صرف دونوں کی موت پر اسے ختم ہوتے دیکھا ہے۔ چچا جان روز سہ پہر رکشا میں ایک کرسی پر لاد کر بٹھائے جاتے اور ہوا خوری شروع ہوتی۔ سب سے پہلے وہ بازار سیتارام سے گزرتے ہوئے ایک تنگ گلی کے ایک شاندار مکان کے آگے ٹھہر جاتے رکشا والا آواز لگاتا۔

"نواب صاحب آگئے ہیں"

ادھر چھجے پر پنڈت امرناتھ ساحر اپنی داڑھی میں کنگھی کرتے ہوئے نمودار ہوتے۔ کئی برس تک وہ نیچے چبوترے تک اتر کر آتے رہے مگر بعد میں جب وہ چلنے پھرنے سے معذور ہو گئے تو صرف چھجے تک کھسک کر آتے اور بڑی نقاہت سے سلام کا جواب دیتے۔ آخر میں یہ بھی ہوتا تھا کہ دونوں بڈھے لمحوں ایک دوسرے کو چپ دیکھ رہے ہیں نہ سر سے کھیلتے ہیں نہ منہ سے بولتے ہیں بس ٹک ٹک دیکھے جاتے ہیں اور آنکھیں رومال سے پاک کرتے جاتے ہیں۔

میں نے خطرے کر آداب کیا اور بھنایا ہوا ملک نسیم الظفر کے ہاں پہنچا۔

یہ ملک نسیم الظفر وہ ہیں جو ابھی مغربی پاکستان رائٹرز گلڈ کی صوبائی عاملہ کا الیکشن میرے کہنے پر لڑے اور میری ہی وجہ سے ہار گئے۔ یہ حضرت اس وقت بھی ایسے ہی کسے کسائے بنے ٹھنے رہتے تھے۔ اس وقت یہ اینگلو عربک اسکول دریا گنج کی فٹ بال ٹیم کے ایک "مشہور" کھلاڑی تھے۔ مجھ سے عمر میں ایک برس چھوٹے یا ایک برس بڑے ہیں مگر ہمیشہ سے بڑے وضع دار اور رکھ رکھاؤ کے بزرگ ہیں۔ یہ میرے ادبی ایڈوائزر تھے۔

"بھئی تم شاگرد کیوں ہو کسی کے۔ غالبؔ کس کا شاگرد تھا۔ بڑے آدمی کسی کے شاگرد نہیں ہوتے۔" انھوں نے فیصلہ سنا دیا۔

میں پنڈت جی کی خدمت میں حاضر نہ ہو سکا۔

۱۹۴۵ء میں میری شادی ہو چکی تھی میں کالج چھوڑ چکا تھا۔ اس وقت تک میں نے بہت سے شعر کہے اور پڑھے تھے۔ میرے اردو مطالعہ میں فیض۔ میراجی۔ اور راشد رہتے تھے۔ اور دوستوں میں اختر الایمان مختار صدیقی اور خورشید الاسلام جیسے بانکے لوگ شامل تھے (گو وہ سب سینئر تھے) میں نے اچھے اچھے مشاعروں میں شرکت کی تھی اور بڑے بڑوں سے ٹکریں لے چکا تھا سائل صاحب کا آخری زمانہ تھا، میں ان کی بینائی سلب ہو جانے کے بعد دو تین برس ان کا کاتب بھی رہ چکا تھا (وہ شعر کہتے تھے اور میں لکھتا تھا) اور ہفتے میں دو تین بار حاضری کا معمول جاری تھا۔ ایک دن میری بیوی چچا جان کے رومال تہہ کر رہی تھیں، میں ان کے ماہانہ وظیفہ کے متعلق حکومت کو ایک احتجاجی یادداشت لکھ رہا تھا اور بھق بھق سگریٹ بھی پی رہا تھا۔ چچی جان حسبِ دستور ان کی بد پرہیزی پر خفا ہو رہی تھیں۔ میری بیوی سخت سعادتمندی کے موڈ میں تھیں۔

"دادا جان آپ انھیں شاگرد کر لیجیے نا۔ اب تو ان کی امیدواری کو اتنے دن ہوئے" وہ بولیں۔ وہ ان کی پوتی "ہوتی" تھیں۔ برادری میں رشتے ایسے ہی، ہوتے ہیں۔

"اے لڑکی دُر تجھ پر۔ چچی جان دھاڑیں" ہمارا بچہ اچھا خاصا چل نکلا ہے اب عمر ہوئے تو مقابلہ کا امتحان دلوایہ شاگردی استادی کے چکر میں نہ ڈال دیجو اسے ہر آدمی تو نواب مرزا خاں نہیں ہوتا نا" وہ داغ کی بیٹی ہیں۔

"ہوں" چچا جان لیٹے لیٹے مسکرائے۔ ان کا چہرہ دودھ کی طرح ہو گیا تھا اور ہڈیاں رخسار دل کو چیر کر ابھر آئی تھیں۔ "اب سفارش پہ اُتر آئے ہیں مرزا صاحب۔ نا بیٹی ہم ان کے قابل نہیں ہیں" میراجی چاہا کہ رو دوں۔ میں نے عمر میں پہلی بار سنجیدگی سے سوچا کہ کاش میں ان کا شاگرد ہو جاتا جانے کیوں مگر میں نے اس احساس میں بہت شدت محسوس کی۔

"چچا جان سیریس لی آپ شاگرد کر لیجیے" یعنی اب میں سچ مچ کہتا ہوں" میں کڑھ رہا تھا۔ "نا بیٹا ہمیں زبان سے لگاؤ ہے اور تمہیں، تمہیں شاید کسی چیز سے بھی لگاؤ نہیں ہے" انھوں نے منہ پر مکھیوں سے بچنے کے لئے ململ کا ٹکڑا اڈال لیا۔

اور آہ بھر کر غافل سے ہو گئے۔ وہ اسی مہینے انتقال کر گئے۔"

وہ ۱۸۶۸ء میں پیدا ہوئے تھے ان کا نام مرزا غالب نے رکھا تھا۔ مرزا سراج الدین۔ ان کے والد تھے مرزا شہاب الدین ثاقب۔ جو نواب نیر درخشاں کے صاحبزادے تھے۔ ثاقب جواں عمر رخصت ہوئے اور سائل صاحب نے دادا کی آغوش میں پرورش پائی۔ مجھے ان کی جوانی کے حالات کا زیادہ علم نہیں ہے بس یہی کچھ سنا ہے کہ وہ بہت اچھے قدر انداز اور شہسوار تھے۔ اس وقت آسودہ حال لوگ اور ہوتے بھی کیا۔ خراب ہوئے رنڈی بازی کی۔ جوا کھیلا۔ تکلیں اڑائیں اور ڈگریاں کرا کے بیٹھ گئے۔ اچھی صحبت پائی تو عالم ہو گئے یا شاطر۔ شہسوار اور شاعر۔ چچا جان گنجفہ اچھا کھیلتے تھے۔ مگر ایسا نہیں کہ لوگ کان پکڑیں۔ ہاں شطرنج ان کی بہت اعلیٰ تھی۔ میرے زمانہ میں بھی جگہ گھنٹوں سر پٹختے تب کہیں مہرے ادھر سے ادھر کرتے تھے۔ اور جگر صاحب کو سب جانتے ہیں کہ وہ کتنے اچھے کھیلنے والے ہیں۔ کئی سال کلکتہ جا کر بلیرڈ کے مقابلوں میں شریک ہوتے رہے۔ اور انڈیا چیمپین بھی ہوئے۔ شاعر نہ جانے وہ کیسے تھے۔ میں نے سات برس میں ان کا بھی کلام پڑھا بلکہ بہت کچھ تو خود اپنے ہاتھ ہی سے لکھا کیوں کہ وہ عام طور پر مجھ ہی سے اور اپنے ایک چہیتے شاگرد کے شاگرد انوار دہلوی سے ہی لکھوایا کرتے تھے۔ ہم دونوں کے اوقات مقرر تھے۔ لیکن میں نے کبھی ان کے شعر کی طرف توجہ نہ دی۔ کہنے کو وہ دلّی کے آخری استادوں میں سے تھے۔ (یہ آغا شاعر قزلباش۔ سید وحید الدین بیخود۔ پنڈت امرناتھ ساحر اور پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی تھے) اور ان کی زبان سے پورے ہندوستان کے "زبان نویس" سند لیتے تھے۔ وہ جانشین داغ بھی کہلاتے تھے۔ کیوں کہ وہ داغ کے چہیتے شاگرد ہونے کے علاوہ ان کے داماد بھی تھے۔ (یوں جانشین داغ بہت سے اور اساتذہ بھی کہلاتے تھے) سو اس وقت کی دلّی اور لکھنؤ اور حیدر آباد میں سائل دہلوی ایک خوش گو قادر الکلام اور مستند شاعر کی حیثیت سے مشہور تھے لیکن میری نظر کبھی ان کی شاعری کی طرف نہ گئی میں بیٹھا گھنٹوں ان کے کرتوں اور ان کی بیلوں اور چوگوشی ٹوپیوں پر قیطون کا ڈوری سے زنجیرے کا کام دیکھا کرتا ان کے قلم کھٹ کھٹ بجاتا اور ان کی بیاضوں سے کاغذ کی جلدیں اور ان کے بے مثال خط میں لکھی ہوئی وصلیاں اور قرابادینیں پڑھا کرتا۔

ایک بار میں نے ایک قرابادین میں ذہانت کا کوئی نسخہ پڑھا اس میں مشک کا ذکر تھا مشک ان کے پاس ہمیشہ رہتا تھا۔ اور ان کی بیاضوں سے لیکر ان کے کمرے دالان اور آنگن تک مہکیں آتیں۔ آخر میں نے وہ

نسخہ پڑھ کر تھوڑا سا مشک چرایا اور بے نسخہ بنائے صرف چائے میں ڈال کر پی گیا۔ جب طبیعت خراب ہوئی اور تفتیش کی گئی تو راز کھلا۔ چچا جان کو خبر ہوئی تو پورا نافہ لے کر رکشا پر آئے اور عنایت کر گئے۔ وہ مشک آج بھی میرے پاس ہے مگر اس میں وہ پہلی سی مہک نہیں رہی۔ وہ مہک شاید مشک والے کی اپنی تھی۔ جو اس کے کمروں، دالانوں کے آگے پڑے، موٹے موٹے روئی کے پردوں میں رچی ہوئی تھی۔ جن پر ٹول چادریں چڑھی رہتی تھیں۔ وہ مہک شاید صدیوں کی مہک تھی۔ ان اقدار کی جنہوں نے سائل دہلوی کو جنم دیا تھا اب کبھی کبھی میں کسی نئے ملنے والے کو وہ نافہ اپنے ڈرائنگ روم میں لگی ہوئی شیشے کی الماری سے نکال کر دکھاتا ہوں۔ اس کمرے میں میرے والد کی تصویر بھی لگی ہوئی ہے۔

"یہ مشک نافہ ہے ہمارے ہاں مدتوں سے ہے" میں اسے بن کہے امپریس کرتا ہوں کہ بھئی ہم بڑے پرانے خاندانی لوگ ہیں۔ میں انکسار سے آنکھیں نیچی کر لیتا ہوں۔

"خوب خوب۔ کیا ہے یہ" پوچھنے والا پوچھتا ہے۔

"مشک نافہ"

"اچھا۔ یہ بو سی کیوں آتی ہے اس میں سے یار۔ مشک نافہ ایسا ہوتا ہے۔ کیوں فنٹی بازی کر رہے ہو یار۔ ہی ہی ہی۔ ہی ہی ہی اختر الایمان بھی کرتا تھا اب مشک کھا گیا تھا تو اور وہ بھی سائل دہلوی کے پاس رکھا ہوا۔ تو شاعر کیسے ہو سکتا ہے" وہ میرا مذاق اڑاتا۔ وہ سائل دہلوی کے خلاف نہیں تھا مگر وہ گرداب کا مصنف تھا۔ شاید اس نے سچ کہا تھا شاید یہ بھی سچ ہو کہ سائل دہلوی بڑے شاعر نہیں تھے مگر یہ سچ میرا موضوع نہیں ہے۔ میں شاعری کا ناقد نہیں ہوں نہ میں نے ان کو شاعر کی حیثیت سے پرکھا۔ اصل میں وہ اتنے خوبصورت اور اچھے انسان تھے کہ ان کے بارے میں کوئی گھٹیا یا چھوٹی بات سوچی بھی نہیں جا سکتی۔ وہ اچھا پڑھتے تھے اچھا سوچتے تھے۔ میں نے تو ان کا بڑھاپا دیکھا تھا مگر آج تک اس قد و قامت اور ناک نقشے کا آدمی نظر نہیں آیا۔ گورا بھبوکا رنگ تھا جو جوانی میں گلابی مائل ہوگا۔ بڑی بڑی غلافی آنکھیں چوڑی گھندار داڑھی۔ کمایا ہوا بدن انگرکھا تو پہنتے ہی تھے۔ مگر اپنی وضع کی اچکن بھی ایجاد کی تھی جس کے گریبان پر ایک چوڑی سی پٹی ناف تک آتی تھی۔ چوگوشیہ ٹوپی اللہ سے مرتے دم تک نہ چھوٹی۔ وہ ہندوستان بھر کے خوش لباسوں میں تمیز کئے جاتے تھے۔

شاید ۱۹۳۶ء میں یہ ہوا کہ میرے والد اور وہ کسی دربار میں شامل ہوئے۔ وہ میرے والد کے چچا زاد بھائی اور ان کی پہلی بیگم کے چھوٹے بھائی بھی تھے عمر میں چار برس چھوٹے مگر جگری دوست تھے۔

اس دربار میں دونوں ایک ہی رنگ اور ایک ہی کپڑے کا لباس پہن کر گئے۔ واپسی میں میرے والد نے گویا ان سے یوں کہا ہوگا۔

"بھئی سراج الدین خان۔ کپڑے قیمت سے نہیں بنتے۔ سلائی بھی اچھی ہونی ضروری ہے۔"

"بھائی سرکار آپ والیٔ ریاست ہیں میرا آپ کا کیا مقابلہ۔"

"تو پھر مقابلہ نہ کرو اور کرو تو مقابلے کی طرح۔" یہ کہہ کر میرے والد نے اپنی چست پوشاک کو دیکھا ہوگا۔ مخملیں انگرکھا ہوگا جس میں سے ان کا سینہ ان کے بازو اور کلائیاں پھٹے پڑتے ہوں گے۔ اور آستینوں کی سلوٹیں لچک لچک کر چمکتی ہوں گی اور چوگوشیہ ٹوپی پر جیغہ جھلملا رہا ہوگا۔

چچا جان آداب کر کے فٹن سے اتر گئے اور اپنے بہنوئی اور پیارے دوست سے کئی برس بعد ملے جن میں انھوں نے رینکن کا آدمی بلا کر چار گھنٹے روز محنت کر کے کپڑے قطع کرنا اور سینا سیکھ لیا تھا۔

ایک دن انھوں نے مجھے ۲۳۔۲۴ء کا ایک خط دکھایا۔

"بھائی سراج الدین سلمہ۔

ہر گاہ کہ برسوں سے تمہارا انتظار شام و پگاہ کیا مگر تم نہ آئے کس واسطے کہ دو ماہ میں ہمارا لندن جانا مقرر ہے۔ اور فراک کوٹ اور ڈنر سوٹ تمہیں قطع کرتے ہیں نہ معلوم تم وعدہ کر کے کیوں مکرتے ہو یہ کام تو ان کا ہے جن کے لئے تم نے اپنی بیاض سیاہ کی ہے۔ آتمش

امیر الدین۔ فقط

اب مجھے یاد نہیں شاید معمولی کرتے، پاجامے تو مغلانیاں سی دیتی ہوں مگر اتنا مجھے یاد ہے کہ آنکھیں ہوتے انھوں نے باہر کا لباس کسی اور سے قطع کرا کے نہیں پہنا۔ کیا مجال جو کسی کی قینچی ان کے کپڑوں کو لگ جائے۔ تراش ٹیڑھی ہو جائے یا سلائی موٹی ہو تو سائل دہلوی کو لوگ کیا کہیں گے۔ آخر آخر میں آنکھوں نے جواب دے دیا تھا تو تاگوں کو بیچکوں پر سے انگلیوں پر لپیٹ لپیٹ کر پیارے پیارے گچھے بناتے رہتے۔ عزیزوں اور دوستوں اور شاگردوں کے لئے تحفے بھی اپنے ہاتھ کے بنے ہوئے بھیجتے۔ کسی کو کڑھا ہوا رومال کسی کو اپنے ہاتھ کے قط لگے ہوئے قلم۔ آج شاید بہت سے لوگ نہیں جانتے کہ اچھا قط لگانا کیا ہوتا تھا اور اچھے قلم کیسے ہوتے تھے۔ یہ شیفر جس سے میں لکھ رہا ہوں جس میں سے سیاہی آپ ہی آپ بہتی ہے۔ اور ہزاروں لفظ بے ڈوبائے لکھ جاتا ہے اس وقت جیسے میری ہنسی اڑا رہا ہے کہ میں

سائل دہلوی کے قط لگائے ہوئے قلموں کو یاد کر رہا ہوں اور لاکھوں میل پر زن زن کرتے ہوئے نیوٹنک اور مونک اور سپوتنک میری یادوں کی فیتن اور پالکیاں اور ڈولیاں دوڑائے لئے جاتے ہیں اور میرا قلم پھر ہی کرتے لگتاہے۔ اختر الایمان والی ہی ہے جس میں بیسویں صدی کی ٹوٹتی ہوئی زنجیروں کے چھناکے ضرور تھے۔ مگر جو اکیسویں صدی کے نادرہ غلافوں کی خوشبو نہیں سونگھ سکتا تھا اور یہ قلم جس پر قط نہیں ہے اور جو کوئنک سے بھرا ہوا ہے چلے جاتاہے اور میرے سامنے قط لگے ہوئے قلم ناچنے لگتے ہیں۔ سائل دہلوی کے قلم جو اپنے قلموں کے نیزے ہیبتوں کی چھان بین کے بعد منتخب کرتے تھے استاد جلیل مانک پوری اور دوسرے دوست انہیں پتہ نہیں کہاں کے جنگلات سے نیزے بھیجتے۔ جنھیں ہفتوں خوشبودار پانی میں بھگویا جاتا اور پھر ان کے سروں پر کیکری کٹاؤ والی ہاتھی دانت کی مہریں وصل کی جاتیں جنھیں عجیب عجیب مصالحوں سے پالش کیا جاتا۔ اب ایک دن مقرر ہوتا اور شاگردوں اور شوقینوں اور مداحوں میں دھوم مچ جاتی کہ آج ذاب سائل قلموں پر قط لگائیں گے۔ شوقین خوشنویس ترشے ہوئے نیزے لے کر آتے کہ شاید فرصت مل جائے اور ہم بھی دو چار قط لگوا لیں۔ اب مقررہ دن کو لوگ حلقہ باندھے بیٹھے ہیں عطریات سے تواضع ہو رہی ہے اور چچا جان ہاتھی دانت سے مزین چاقو لئے چاندی کی تھوڑی اور صندل کی چھوٹی سی تپائی سامنے رکھے قط لگا رہے ہیں۔ سامنے موٹے موٹے عنابی رنگ کے بے لائن کے کاغذ رکھے ہیں اور کتھئی رنگ کی سیاہی سیپیوں میں بھری ہوئی ہے جس سے وہ لکھائی کی پڑتال کرتے جاتے ہیں۔ کوئی بڑا منہ چڑھا لاڈلا شاگرد ہوا تو منہ پھوڑ کر وہیں قلم مانگ بیٹھا ورنہ سب چپ چاپ منتظر رہتے اور دیکھتے رہتے کہ آج کس پر عنایت ہوتی ہے۔ (میں نے ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۲ء تک ان کے پرانے سرمائے میں سے اٹھارہ قلم چرا کر نااہلوں کو صرف دھونس جمانے کے لئے بانٹ دیئے)۔

قلموں پر قط لگانے میں وہ ایسی ہی احتیاط برتتے تھے جیسی زبان کے معاملے میں۔ زبان انہیں بہت عزیز تھی۔ "نقشِ فریادی" دلی پہنچی تو کالج میں شور مچ گیا۔ میں نے تمام رات بیٹھ کر وہ روشن اور شاندار کتاب پڑھی اور صبح ہی بھنّایا ہوا چچا جان کی خدمت میں حاضر ہوا۔

"جناب دیکھئے یہ ہے نیا ادب یہ ہے نئی شاعری۔ آپ زبان لئے پھرتے ہیں" میں نے ایک دم وہ سب دہرا دیا جو مجھے اختر الایمان بتایا کرتا تھا۔

انھوں نے پوری کتاب پڑھوا کر سنی۔ اس دوران میں وہ کہیں کہیں داد بھی دیتے رہے۔ پھر

خاموش ہوگئے۔

"یہ لڑکا اچھی زبان لکھ سکتا ہے۔ خوبصورت اور جدید زبان۔ مگر ابھی جدید زیادہ ہے"، یہ انھوں نے فیض صاحب کے بارے میں فرمایا۔

"اور شاعر کیسے ہیں۔ یہ بتائیے جناب تو"۔ میں انھیں کریک کرنے پر تلا ہوا تھا۔

"بہت اچھا ہے۔ ہونہار ہے۔ جگر کی طرح اپنے انداز رکھتا ہے۔ جگر بھی ایسے ہی چلا تھا بڑا ہونہار لڑکا تھا"۔ اپنے جگر صاحب کو ۱۹۴۱ء میں لڑکا کہنے والے کی آواز میں کتنا اطمینان۔ کتنی گمبھیرتا تھی کتنا پیار تھا۔ جگر اور فیض ان کے لئے دونوں لڑکے تھے۔

مگر شاید لوگ اس کا برا مان جائیں گے۔

"چچا جان زبان کس کی درست ہے"؟

"بہتوں کی۔ کیفی ہیں۔ ثاقب ہیں۔ بیخود ہیں۔ نوح ہے "نوح" ہے کا مزا یہ تھا کہ نوح صاحب ستر بہتر برس کے ہاتھ باندھے سامنے کھڑے ہیں اور چچا جان گھرک رہے ہیں۔ "تم بیٹھتے کیوں نہیں ہو جی۔ بیٹھ جایا کرو۔ تلافی بعد میں ہولے گی"۔

"میں حضور بے معافی نہیں بیٹھوں گا۔ تقصیر ہوئی ہے ندامت کیسے نہ ہو"۔

معلوم ہوا کہ نوح ناروی صاحب جو یہیں ٹھہرے ہوئے ہیں صبح چچا جان کو سلام کرنے سے پہلے کسی ملاقاتی سے ملنے بیٹھ گئے تھے۔ نوح صاحب داغ کے آخری شاگردوں میں سے ہیں اور چچا جان کے بڑے چہیتے خواجہ تاش دوست اور محبوب۔

"اچھا اور نثر کون درست لکھتا ہے یعنی سب سے زیادہ درست۔ سچی اردو"۔

"بہت کم۔ مثلاً شیخ عبدالقادر اور خواجہ حسن نظامی۔ مگر خواجہ صاحب سادہ بہت ہیں"۔

"شیخ عبدالقادر۔ وہ تو لاہور کے ہیں"۔

"ہاں وہ پنجاب کے رہنے والے ہیں اور وہ بہترین اردو لکھتے ہیں۔ بیٹا پہلے پڑھو لکھو اور پھر لوگوں کے وطن تلاش کرو سمجھے۔ یہ میں کہہ رہا ہوں۔ میرا شعر یاد ہے تمہیں۔ میں کون ہوں۔

تاج ارشد جام غالب ماہ داغ

سائل اندر کاسہ دارد سہ چراغ

غالب تو خیر غالب تھے اور داغ بھی داغ تھے۔ ارشد تھے مرزا ارشد گورگانی۔ دلی دربار کی آوازوں کا ارتعاش ہوں گے۔ میں نے انہیں نہیں دیکھا ان سے چچا جان کو خاندانی نسبت کے علاوہ شاگردانہ عقیدت تھی۔ ویسے وہ سلاطین زادہ تھے مگر بُرے زمانے بھی آسودگی سے گزار گئے تھے۔

"یاد ہے تمہیں میں کون ہوں" ——————؟

اب مجھے دو شعر یاد آ رہے ہیں۔ گارڈن روڈ پر میرے گھر کے سامنے سے دھڑا دھڑ موٹر رکشائیں اور ٹیکسیاں اور بسیں گزر رہی ہیں ٹیلیفون کی گھنٹی بج رہی ہے۔ کوئی صاحب سامنے کا دروازہ نہایت بدتمیزی سے دھڑا دھڑ کر رہے ہیں۔ مگر سائل صاحب کی مترنم آواز آہستہ آہستہ پھیلتی جاتی ہے۔

سائل مجھ کو کہتے ہیں شاد میں اس سے ہوتا ہوں
دنیا مجھ پر ہنستی ہے دنیا پر میں روتا ہوں
منگتا ہوں یا ہوں بھکیا۔ بول نہ ہوگا کیوں بالا
غالب میرے دادا تھے غالب کا میں پوتا ہوں

"اچھا بھئی یہ غالب اُن کے دادا کیسے تھے اور تھے تو کیا کمال تھا" کافی ہاؤس میں کوئی تمسخر بھری آواز اُبھرتی ہے۔ کافی ہاؤس سے مجھے بڑی محبت ہے۔ کافی ہاؤس والے میرے لئے بیسویں صدی کے نمائندے ہیں۔ نہ میں ان سے لڑ سکتا ہوں نہ ان سے بھاگ سکتا ہوں نہ انھیں منگتا اور بھکیا کی خوبصورتی دکھا سکتا ہوں۔

دادا تو ایسے تھے کہ ایک تو ان سے الٰہی بخش خان صاحب معروف کی بیٹی امراؤ بیگم بیاہی تھیں اور الٰہی بخش خان احمد بخش خان کے چھوٹے بھائی تھے۔ جو سائل صاحب کے دادا کے باپ تھے۔ (اور میرے پردادا کے باپ) اور یوں بھی تھے کہ نیر رخشاں غالب کے شاگرد تھے اور سائل رخشاں کے پوتے اور یوں بھی تھے کہ غالب کے جد امجد کوئی بیگ ہوں گے جو ہمارے جد امجد کسی خان کے بھائی ہوں گے۔ اور بقول تاثیر مرحوم اس زمانے میں بھی ماوراء النہر سے آئے تھے۔

یوں خاندانیت پر ناز سبھی پرانے لوگ کرتے تھے کیا دلّی کیا لکھنؤ کیا لاہور یہ لوگ تھے بہت بور بڑی بوگس باتیں کرتے تھے۔ میں "بری صحبت" میں خراب ہو گیا تھا۔ کبھی کبھی چچا جان مجھے سمجھاتے۔

"بیٹا لوگ داؤ لگاتے وقت گھوڑے کی نسل بھی دیکھتے ہیں۔ کتے خریدتے وقت بھی تمام سلسلے

نکال کر یہ کہتے ہیں ہم تو انسان ہیں۔ ہائے آلِ درد و اولادِ علائی اور ایسے خیالات۔ انہی کے اور بھائی بند حیوانوں سے بدتر بھی ثابت ہوتے تھے۔ مگر وہ خود خاندانیت کے سبب یا تربیت یا افتادِ طبع کی وجہ سے ایک بہترین انسان ضرور تھے۔ سات برس میں میں نے ان سے کسی کی بُرائی نہیں سُنی۔ وہ کبھی کسی کی بُرائی نہیں کرتے تھے۔ یہاں تک کہ بیخود صاحب کی بھی۔

بیخود صاحب ایک الگ مضمون کے مستحق ہیں۔ مگر سائل دہلوی کے سلسلے میں ان کا نام ضرور آئیگا۔

بیخود صاحب بھی "جانشینِ داغ" تھے۔ وہ سخت تیز مزاج اور تیز زبان تھے۔ کھرے سیّد۔ جلالی۔ قہری۔ بامحبت۔ وہ سائل صاحب کو بالکل خاطر میں نہ لاتے۔ دلّی میں ان کے شاگرد کافی تھے۔ اور ہندو امراء خاص طور پر انہی کی سرپرستی کرتے۔ مدّتوں دونوں نے ایک مشاعرہ نہ پڑھا۔ جب کھلے تو جس مشاعرے میں سائل و بیخود پہنچ جائیں خلقِ خدا ٹوٹ پڑتی تھی۔

بیخود صاحب کھلے بندوں سائل صاحب کو بُرا کہتے مگر سائل صاحب کے بڑے صاحبزادے قطب الدین فصیح بیخود صاحب کے شاگرد تھے وہ چپ بیٹھے باپ کی بُرائی سُنتے رہتے۔ باپ ہی نے تو ان کا شاگرد کرایا تھا۔ ایک بار دونوں کے فارغ الاصلاح شاگردوں میں جنگ ہوگئی جھگڑا سائلیوں کو داد ملنے اور بیخودیوں کو داد نہ ملنے پر بڑھا (داد یہ لوگ پرے باندھ کر خود ہی دیتے تھے) اور خوب جوتم بیزار ہوئی۔ قاعدے کے مطابق دونوں استادوں نے اپنے اپنے پوت شاگردوں کی برأت کی کوشش کی اور نتیجتاً خود الگ ہوگئے۔ بیخود صاحب نے طعن و تشنیع سے گزر کر دشنام طرازی پر کمر باندھی مگر سائل صاحب معتکف ہو گئے۔

"چچا جان بیخود صاحب بڑے بوگس آدمی ہیں"! ایک دن میں نے جل کر کہا۔

"بس خبردار۔ جو تم نے ایک حرف اور بولا۔ تمہارا یہ درجہ نہیں جو بھائی کے لئے ایسی بات کہو"! وہ بگڑ گئے۔

"پھر وہ بھی تو سوچیں نا۔ یہ کیا بات ہے صاحب۔" میں واقعی ان کی بات نہیں سمجھ سکا۔

"بھئی وہ جہاں استاد کے شاگرد ہیں۔ دلی والے ہیں۔ میرے دوست رہے ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ سیدزادے ہیں۔ ہم تم مغل بچے ہم انہیں کیا کہہ سکتے ہیں"!

مغل بچہ پھر بھی نہ سمجھا اور آج تک نہیں سمجھ سکا کہ سیدزادے کیا چیز ہوتے تھے۔

ایک بار ایک شہدے صاحب عید کا سلام کرنے آئے۔ دور سے ہی انھوں نے آداب عرض کیا۔ اور دھاڑیں مار مار کر دعائیں دینا شروع کیں۔ چچا جان پلنگڑی پر بیٹھے تھے۔ ہاتھ پٹی پر جما کر گویا کھڑے ہونے لگے اور آگے جھک کر تعظیم دی۔ میں حیران پریشان دیکھتا رہا۔ انھوں نے شہدے صاحب سے ایک آدھی بات کی اور اسے رخصت کر دیا۔

"ارے چچا جان آپ اسے تعظیم دیتے ہیں۔"

"ہاں۔"

"تو کیوں۔ یہ کیا آداب ہیں صاحب" میں بدتمیز تو تھا ہی۔

"تم سے کیا۔"

"اچھا تو اب میں بھی یہی کروں گا۔" ڈومنیاں آئیں تو ہاتھ باندھ کر کھڑا ہو جاؤں گا، اور جھک جھک کر آداب کروں گا اور قوال آئیں گے تو۔

"ارے۔ ارے لڑکے کیا بے ہودہ باتیں کرتا ہے۔ اچھا تو میں۔"

انھوں نے تو بڑا لمبا واقعہ بیان کیا۔ مگر ہوا یوں کہ جب دلّی میں بجلی نہیں تھی اور گھروں میں قندیلیں جھاڑ اور فانوس جلتے تھے۔ یعنی اب سے ساٹھ سال پہلے تو ایک شام یہ شہدا سلام کرنے آیا۔ مشعلچی نے دہلیز دکھائی اور آگے بڑھا۔ چچا جان صحن میں دور بیٹھے تھے۔ گرمی کا زمانہ تھا شمعیں چھوٹی تھیں اور دور رکھ دی گئی تھیں۔ اسے آتا دیکھ کر قد سے گمان ہوا کہ حکیم اجمل خاں آئے ہیں۔ فوراً تعظیم کو کھڑے ہو گئے۔ اب جو دیکھا تو شہدے خاں۔ مگر لمحہ بھر میں انھوں نے اپنے آپ کو سنبھال لیا۔ اور اسے بٹھا کر خود بیٹھ گئے۔ اس واقعہ پر چالیس برس گزر گئے تھے مگر جب بھی آیا انھوں نے تعظیم دی۔

"بھئی وہ یہ سوچتا۔ نہ معلوم کیا سوچتا۔ خیال تو آتا ہی کہ نواب صاحب ایک بار تعظیم دے گئے اور اب اپنی وضع کو بھول گئے ہیں۔ انھوں نے آخر میں کہا۔

یہ کیا چکر تھا۔ یہ کیا وضع داری تھی۔ اس وضع داری میں کیا عوامل برسرکار تھے۔ وہ چالیس برس ایک "نیچ قوم" کو اسے نیچ سمجھتے ہوئے بھی کیوں تعظیم دے رہے تھے۔

شاید اس لئے کہ میں ۱۹۴۵ء میں یہ بات دیکھ کر کم از کم ۱۹۶۰ء تک یاد رکھوں گا اس لئے کہ

______ واللہ اعلم

شہدے تو آپ سمجھ ہی گئے ہوں گے نا۔ اب بھی خال خال پرانے شہروں میں نظر آتے ہیں۔ یہ نہ ڈوم ہوتے ہیں نہ میراثی نہ قوال گاتے بجاتے نہیں۔

لکھنؤ میں تو نہیں دیکھا لاہور میں شاید یہی طبقہ کسی اور نام سے جانا جاتا ہو گا۔ دلی میں یہ لوگ پیشہ ور تہنیت دینے والے ہوتے تھے انہیں تمام خاندانوں کے شجرے سات سات پشت تک یاد ہوتے تھے۔ جہاں نکاح کے بول ختم ہوئے اور ایک دم مجلس کے کسی کونے سے دھاڑیں مارنے کی آواز آتی تھی۔

اللہ کی امان۔ رسول کا صدقہ۔ اسلم بن مسلم بن احمبل بن ——————

اے اللہ رکھے پٹوڈی والے ہیں۔ دوجانے والے ہیں۔ سیّد ہیں۔ ان کا باپ فلاں ان کا دادا فلاں۔ اللہ کی امان ؟"

شہدے نقلیں بھی کرتے تھے۔ چچا جان کبھی کبھی نقال شہدوں کو بلواتے۔ مرے گرے دانت ٹوٹے۔ نقال۔ میرے وقت میں نقال رہے نہیں تھے۔ انہی میں سے ایک آدمی تھا جسے انھوں نے اپنے ایک سہو کی بنا پر چالیس سال تک تعظیم دی۔ اس دلی میں جہاں کفو غیر کفو کے چکر میں کنواریوں کے سر سفید بالوں سے پک جاتے تھے۔

وہ اپنے سہو کی قیمت خود مقرر کرتے اور ایمان داری سے ادا کرتے۔

جنگ کے زمانے میں دلی میں ایک مائیکروفون اسٹیشن بن گیا تھا۔ جہاں سے سیرگاہ نما میں نصب لاؤڈ اسپیکر رنگ طرح طرح کے پروگرام پہنچائے جاتے۔ ان میں مشاعرے بھی ہوتے۔ یہ آسٹن ہارڈنگ لائبریری میں بنایا گیا تھا۔ جو کمپنی باغ میں واقع تھی۔ چچا جان معمولاً ہوا خوری کو ادھر جاتے تو کبھی کبھار اسٹیشن بھی پہنچ جاتے۔ ان کے لئے مائیکروفون باہر لایا جاتا اور مہتمم صاحب بڑے فخر و اہتمام سے دو چار شعر اہالیانِ دلی کو سنوا دیتے۔ ایک مرتبہ جو ادھر پہنچے تو میری عمر کے ایک صاحب لمبے لمبے بال جمائے پان چباتے ہوئے کچھ مترنم چال میں برآمد ہوئے۔

"آپ ہیں نواب سراج الدین سائل" مہتمم صاحب نے تعارف کرایا۔

ان صاحب نے بے نیازی سے ہاتھ بڑھا دیا۔ ہم لوگ بزرگوں سے اوّل تو ہاتھ ہی نہیں ملاتے تھے اور ملاتے بھی تو دونوں ہاتھوں سے۔

چچا جان نے مسکراتے ہوئے ہاتھ ملایا۔ رکشا قاعدے سے کھڑی کرائی اور ان کی طرف متوجہ ہوئے

وہ ایک بوگس سے شاعر نکلے۔ کسی ضلع کے تھے۔

چچا جان نے نمونہ کلام کی فرمائش کی۔

"بھئی میں کیا سناؤں۔ نواب صاحب تم ہی سنا دو۔ میں صرف بڑے بڑے مشاعروں میں جاتا ہوں آج یہ بختیاری صاحب کھینچ لائے۔" یہ کہہ کر نہایت بھونڈی آواز میں ہنسے اور ہم سب کو بڑی حقارت کی نظر سے دیکھا۔

وہ بیکار تھے۔ چچا جان نے ایک روپیہ روز ان کا وظیفہ مقرر کیا ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۵ء تک ان کا مقرر کردہ ایک دوکان داران کو ایک روپیہ روز دیتا رہا اور وہ سائل صاحب سے جب ملتے بھئی نواب صاحب تم کیسے ہو کہہ کر مخاطب کرتے۔

میں ان کا نام نہیں بتا سکتا۔ کیوں کہ وہ بھارت میں رہتے ہیں یہاں ہوتے اور انھیں صفائی کا موقع ہوتا تو میں نام لیتے ذرا نہ جھجکتا۔ ویسے وہ آج بھی بوگس آدمی ہیں۔ بے چارے شہرت کبھی نہ پا سکے۔ شاعر تو خیر کیا تھے۔

"بھائی نظام الدین مرگئے۔"

"اناللہ۔ کیا تار آیا ہے۔"

"جی ہاں۔ فوجی حکام نے ایران سے بھیجا ہے۔"

یہ غالباً ۱۹۴۰ء کا واقعہ ہے۔ نظام الدین ان کے چھوٹے بیٹے تھے۔ اور فوج میں افسر تھے شاید لیفٹیننٹ تھے۔ وہ ایران پہنچے اور نمونیہ میں مبتلا ہو کر انتقال کر گئے۔

"اناللہ۔ بیگم کو خبر ہوئی۔"

"جی ہاں۔"

"رکشا منگاؤ۔" جیسے وہ اپنے معمولات پورے کرنے چلے گئے۔

پہلے انھوں نے ساحر صاحب کو خبر دی۔ پھر اردو بازار میں اپنے شاگرد کی دوکان کے آگے رک کر چائے پی اور پھر کمپنی باغ کی طرف چلے گئے۔

اس روز کوئی اور ان کے ساتھ نہ جا سکا۔

اس دن وہ چھپ کر روئے۔ میرا خیال ہے کہ اس واقعہ کے بعد وہ رو رو رو تے تھے۔ اور ہم لوگوں کے پہنچتے" ہی آنسو خشک کر کے بیٹھ جاتے تھے۔ ان کے مزاج دان بھائی نظام کا تذکرہ نہیں کرتے تھے مگر میں تقریباً ہر روز اپنے طور پر ان کا غم غلط کرنے کے لئے مرحوم کا ذکر کرتا۔

"چچاجان! آپ کو ان سے محبت تھی نا۔"

"ہاں بیٹا" معظم کے بعد قلب کمزور ہوگیا تھا۔ وہ منہ پھیر لیتے تھے اور شاگرد مجھے گھورنے لگتے۔

معظم الدین بہت پہلے ہی مر چکے تھے۔

پھر ایک دن۔

"ہائے قدسیہ ہائے جوان مرگ ہوگئی۔"

گھر میں سے ماتم کی آوازیں آرہی تھیں۔ قدسیہ بیگم ان کی اکلوتی صاحبزادی تھیں۔ لاہور میں بیاہی تھیں۔ دلّی علاج کے لئے آئیں اور انتقال کرگئیں۔ ایک بچّہ چھوڑا۔ وہ گھبرایا گھبرایا سب کو دیکھتا تھا۔

چچا جان نے اس کے بعد بھی دامن صبر نہ چھوڑا۔ مگر وہ اندر ہی اندر گھلنے لگے۔ وہ آہیں بھرتے اور مسکراتے۔

"چچا جان کیا آپ کا یہ زندگی کا سب سے تلخ تجربہ ہے۔" میں ان کی تحلیل نفسی کرتا۔ میں نے فرائڈ تھوڑوں پڑھ لیا تھا۔ اور ان کے علاج پر تلا ہوا تھا۔

"تلخ نہ کہو تجربہ نہ کہو۔ اللہ کی مرضی ہے۔" وہ سسکیاں روک لیتے۔ پچھتّر ۷۵ برس کا بوڑھا اپنے پیاروں کی موت سے بڑی ملنساری کے ساتھ پیش آتا تھا۔

یوم داغؔ منایا گیا۔ داغؔ کے سارے شاگرد ہندوستان کے گوشہ گوشہ سے پہنچے۔ مصرع طرح بھی داغؔ کا رکھا گیا۔

کہ آتی ہے اردو زبان آتے آتے

لوگ سائل صاحب کو لے جانے پر مصر تھے۔ یہ ۱۹۴۴ء یا ۱۹۴۵ء کی بات ہے ان کا بالکل آخری زمانہ تھا۔

ارے بھائی مجھے کیا لے جاؤ گے۔ انہوں نے مصر مدعوئیں کو ٹالا۔ بیخود کو لے جاؤ بس استاد کا نام تازہ ہو جائے گا۔

میں خدائی فوجدار بن کر بیچ میں کود پڑا۔

"تو چچا جان بیخود صاحب ہی کیوں۔ ان کے سب سے بڑے شاگرد کو صدر ہونا چاہئے۔"

"وہ مر چکا ہے۔"

"کون صاحب تھے وہ۔ آغا شاعر یا......" ہم سب نے پوچھا۔ ہم نے سوچا کوئی اپنے سے دس برس بڑا خواجہ تاش بتائیں گے۔

"وہ تھا شیخ محمد اقبال"۔ وہ ہمارے استاد کا سب سے بڑا شاگرد تھا۔ بعد کا تھا مگر سب سے بڑا۔ تو صاحب یہ علامہ اقبال کو ابھی تک داغ کے شاگردوں میں شمار کر رہے ہیں۔ ارے صاحب مر گئے دونوں۔ کاہے کی شاگردی کس کی شاگردی اس زمانہ میں داغ کا شاگرد ہونا فیشن اور اعزاز بھی تھا مگر علامہ اقبال تو جاوید نامہ اور بالِ جبریل کے مصنف تھے۔ میں جل بھن کر رہ گیا۔

"علامہ اقبال کو داغ کی شاگردی سے کیا فائدہ پہنچا وہ تو ادبی اسکول کے آدمی تھے۔"

"بھئی یہ بات تم انہیں سے پوچھتے تو بہتر تھا۔ میں کیا جانوں کس کو کس سے کیا فائدہ پہنچا۔ تمہارے علامہ صاحب تو جانتے ہوں گے۔"

"اچھا تو داغ ان کی غزلوں پر اصلاح بھی دیتے تھے"۔ میں نے بات بڑھائی۔

چند غزلیں تو میرے سامنے بنائیں بلکہ اس وقت میں کاتب تھا پھر لکھ دیا کہ بس جو کچھ بھیج دیا کرو تم اور شئے ہو ہم صرف تم پر فخر کیا کریں گے۔"

"تو علامہ کا کیا رویہ ہوا پھر۔"

"کیا رویہ ہوتا"۔ وہی جو شاگردوں کا ہوتا ہے۔ وہ تم جیسا عالی دماغ تھوڑا ہی تھا ادیب تھا فاضل تھا اور بزرگوں کو بزرگ جانتا تھا۔ وہ جو کچھ کہہ گیا۔ بھیجے گیا، استاد خوش ہو ہو کر سب کو دکھاتے تھے۔"

"آپ لوگ تو جلتے ہوں گے"۔ میں نے داؤں مارا۔

انھوں نے جواب نہیں دیا۔

"تو آپ لوگوں نے انھیں جانشین داغ کیوں نہ مانا۔ آپ سب لوگ اپنے آپ کو جانشین داغ جو لکھتے ہیں تو انھیں بھی لکھا کرتے "یہ اس وقت ہندوستان میں ایک الگ ریکٹ تھا اور میں اس میں سخت دلچسپی لیتا تھا۔

جانشین داغ تو کوئی بھی نہیں ہوا۔ کوئی سلطنت تھی جس کی جانشینی طے ہوتی سب اپنی اپنی نسبت

پر مفتخر ہوتے ہیں اور بس۔ اور تم نے داغ کا مرثیہ پڑھا ہے جو اقبال نے لکھا تھا۔

"ہاں"

"پہلا دیوان رکھا ہے ان کا۔ نکالنا ذرا یہ کونسا ایڈیشن ہے"

وہ دیوان بانگ درا تھی۔

"اس میں وہ مرثیہ شامل ہے۔ ہے نا۔

"جی ہاں"

"بزرگوں کے بارہ میں محتاط رہا کرو"

"جی اچھا"

اقبال ہمارے دوست تھے وہ بہت اچھے انسان اور بہت بڑے شاعر تھے۔ انہوں نے کئی علوم میں دست گاہ بہم پہنچائی تھیں۔ میاں ذوالفقار علی خان کے ہاں ایسی ایسی صحبتیں رہتی تھیں کہ تم لوگ کیا یہ پوری صدی نہ دیکھ پائے گی۔ سمجھے!

"جی"

"چچا جان آپ ان کے شعر اسی طرح سمجھتے ہیں جیسے ہم سمجھتے ہیں"

"یعنی"

"یعنی ہم لوگ تو ان کا فلسفہ خودی پڑھتے ہیں انھیں مسلم نشاۃ الثانیہ کا مبلغ جانتے ہیں نا"

"ہم" یہ بیزاری کا اعلان ہوتا تھا۔

"تو آپ بھی ایسے ہی جانتے ہیں انھیں"

"ہم"

"کچھ فرمائیے نا"

"بھئی ہم تو انھیں شاعر جانتے ہیں۔ وہ ایک بے مثال شاعر ہے۔ بانکا اور صاحبِ طرز شاعر۔ فلسفہ ہم نے بھی پڑھا ہے مگر فلسفیوں کا مقام اور ہے وہ تو شاعر تھا"

"اور یہ صوفی نے توڑ دی پرہیز کیا ہے"

"یہ زبان کی غلطی ہے"

"تو پھر"
"تو پھر کیا بس یہ ایک غلطی ہے۔ اس کی وجہ یہ کہ استاد کی صحبت میسّر نہ ہوئی۔ خط و کتابت ہی رہی۔ چار دن ساتھ بیٹھتے تو عمر بھر چوک نہ ہوتی۔"
"اور عمر بھر شاعر بھی نہ ہوتے۔"
"استغفراللہ۔"

ایک دن وہ بھی آیا کہ میں میراجی مرحوم کو لے کر ان کی خدمت میں پہنچ گیا۔ میراجی پہلے تو بھڑکے۔ پھر فوراً گھل مل گئے۔ اب ڈی۔ ایچ لارنس والے میراجی نواب سائل دہلوی سے صرف و نحو کی باتیں کر رہے ہیں۔ میراجی اور نواب سائل خاصا عجیب مضمون ہے (مگر افسوس کہ میں دونوں میں سے کوئی مضمون نہ پڑھ سکا) جب میراجی سے وہ تھوڑے سے کھل گئے تو باتوں میں اور بھی مزا آنے لگا۔ وہ انھیں شاعر ناموزوں کہتے تھے۔ مگر روز ان کی نظمیں سنتے تھے۔

"بھئی تم یہ گورے مت بنایا کرو میراجی۔"

"جی بہتر مگر یہ تو قافیہ ردیف ہیں نواب صاحب۔ میں تو قافیے اور ردیفیں بناتا ہوں۔"

"استغفراللہ۔"

ان سے میراجی زیادہ نہیں ملے مگر جب ملے خوب ملے۔

جب میں نے انھیں جانا وہ پچھتر برس کے تھے۔ دو چار برس بعد میں نے سوچا کہ بڑے میاں جہاندیدہ آدمی ہیں کیا کیا زمانے دیکھے ہیں ان سے ان کی خود نوشت سوانح عمری لکھواؤ۔ چلو پرانے واقعات ہی لکھ دیں گے۔ زبان فرسٹ کلاس ہوگی۔ پرانی شخصیتوں کا ذکر آئے گا۔ ادبی معرکوں کی باتیں ہوں گی۔ چنانچہ ان سے رجوع کیا گیا۔

"میں نے خود کیا کیا ہے۔ جو میں سوانح عمری لکھوں۔" انھوں نے فرمایا۔ عمر تو بے شک گزار دی ہے مگر سوانح کہاں سے لاؤں۔

یعنی کیا ان کی زندگی میں کوئی سانحہ نہیں گزرا تھا (یوں چلئے) اب وہ بزرگ کہاں ڈھونڈیئے جو ان کے ہم عمر بھی ہوں دوست بھی ہوں اور ہمیں بھی گھاس ڈالیں۔

لے دے کے وہی بیخود صاحب

بیخود صاحب گویا مارنے دوڑے

"ابے اس بڈھے کھوسٹ کے کارنامے مجھ نوجوان بانکے چھبیلے سے پوچھنے آیا ہے میں کیا جانوں کل یہ کیا کرتا تھا. میں تو آج کا آدمی ہوں"

"سبحان اللہ۔ حضور کیا بات فرمادی ہے" ایک خوشامدی شاگرد بولا.

"ہائیں" بات فرمادی ہے کیا چیز ہوتی ہے جی" وہ گرجے وہ مجھے بھول گئے"

"تقصیر ہوئی حضور"

"خیال رکھا کیجئے"

"بہتر حضور"

مجھ سے نہ رہا گیا میں نے پوچھا استاد صحیح بولا جاتا تو کیا بولا جاتا۔

"جاکے اپنے چچا جان سے پوچھو" وہ پھر بھنا گئے" "ہاں تو آپ ان کی زندگی کے حالات پوچھ رہے تھے"

سائل صاحب خوش رو تو کمال کے تھے۔ نوعمری میں ایک طوائف پر (حسب دستور) عاشق ہوگئے۔ وہ شطرنج بے مثال کھیلتی تھی اور انھیں پرند اور ہرن کا گوشت بھی پسند تھا۔ چنانچہ صبح ہوئی اور گھر سے نکلے دوپہر سے پہلے چند پرند اور ایک چکارا یا کالا ان کی خدمت میں پیش کردیے" سہ پہر کو شطرنج کھیلتے اور شام کو شہسواری کے لئے جاتے۔ ایک روایت یہ ہے کہ ان سے اولاد بھی ہوئی۔

اس زمانے میں دلی کے شرفا دات کو مجرے سننے نہیں جاتے تھے بلکہ گھر پر یا باغوں میں محفلیں جماتے۔ بہت ہی عاشق زار ہوئے تو دن میں ملاقات فرمالی۔

گنجفہ اور چوسر کھیلتے میں نے انہیں صرف ایک بار دیکھا وہ میرے سامنے حکیم حسین احمد عباسی سے رمی کھیلتے تھے۔ رمی داؤ لگاکر ہوتی۔ ۷۵ ہزار روپیہ پوائنٹ کھیلتے تھے۔ سینکڑوں پوائنٹ کی ہارجیت پر کروڑوں کے حسابات نکلتے اور اعداد شمار اس غضب کے ہوتے کہ پسینے آجاتے۔ میں نے بہت کہا لاکھوں میں یا صفر والے اعداد سے کھیلا کیجئے کہ شمار میں سہولت رہے مگر وہ نہ مانے۔ انہیں مشکل حساب اور پیچیدہ رقموں ہی میں مزہ آتا تھا۔

"آدمی رئیس ہو تو رئیسوں کی طرح رہے" وہ سوچتے ہوں گے۔ رمی کی محفل روز جمتی۔ جس دن نہ جمتی حکیم صاحب کا ہرکارہ قرض واپس مانگنے آتا۔

"سوا دو کروڑ روپے منگئے ہیں کہا ہے باقی پھر بھجوا دیجئے گا۔ آج ذرا ضرورت پڑ گئی ہے۔" وہ مسکراتے اور کن انکھیوں سے ہم لوگوں کو دیکھتے۔

"بھئی یہ امروہے والے بڑے ظالم ہوتے ہیں افسوس طبیبوں میں لالچ آگیا ہے۔"

طبیبوں سے ان کی دوستی بڑی پرانی تھی۔ حکیم اجمل خان سے انھیں خاص تعلق تھا۔ بار بار اصرار پر بھی ان کا تذکرہ نہیں کرتے تھے۔ بس آبدیدہ ہو جاتے تھے۔

"موت اس پر عاشق تھی اس کی سفارش پر ہزاروں لاکھوں کو چھوڑ دیا مگر خود اسے لے گئی" ایک بار انھوں نے کہا شاید یہ حکیم اجمل خان کی پوری داستان ہے۔

موت کا ذکر ان سے بار بار رہا۔ ان کا تصور بہت واضح تھا۔ اس میں پیری وغیرہ کا کچھ ایسا دخل نہیں تھا بلکہ ان کی صاف دماغی کسی کنفیوژن کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔

"بس میں مر جاؤں گا اور کیا۔ میرے باپ مر گئے دادا گئے والدہ مر گئیں دادی مر گئیں بیٹا گیا بیٹی گئی میں بھی جاؤں گا مجھے بھی جانا ہے۔"

"اور تمہیں بھی جانا ہے۔" یہ جواب تھا میرے پیچیدہ سوالات کا جو میں فلسفۂ مرگ پر کرتا۔

اور ایک دن وہ مر گئے۔ ان کا شاندار خوبصورت چہرہ زرد سے سفید ہو گیا۔ ان کی سفید پلکیں آنکھوں کے نیچے گویا ان کے پچکے ہوئے گالوں سے چپک گئیں اور ان کی چوڑی ہڈیاں سیدھی سیدھی لیٹ گئیں میں دیر تک انھیں دیکھتا رہا۔ تو یہ ہیں چچا جان۔ ایک شاندار آدمی۔ انھوں نے ریاستی وظیفوں کے لیے ع ایجنٹ اور گورنر جنرل تک محضر پہنچائے مگر کبھی کسی رئیس کے آگے سر نہ جھکایا۔ عشق کیا۔ شطرنج کھیلی شکار کھیلا بلیرڈ کے چیمپین رہے دو لاکھ شعر کہے اور کسی کو بُرا نہ کہا۔ کسی کے لئے بُرا نہ سنا اور وضع کے پابند رہے اور مر گئے۔ کیا یہ کوئی بڑے آدمی تھے۔ معلوم نہیں بڑے آدمی کیسے ہوتے ہیں۔ اچھے آدمی اور بڑے آدمی میں کیا فرق رہ جاتا ہے۔

جب انھیں دفن کیا جا رہا تھا تو کنور رہندر سنگھ سحر پھوٹ پھوٹ کر رو رہے تھے اور بیخود صاحب اپنے آپ کو گالیاں دے رہے تھے۔ ان کے حواس معطل ہو گئے تھے۔ وہ جنازہ پر نہیں آتے تھے مگر زبردستی

لائے گئے۔

"مرگیا سالا ہمیشہ کا جھوٹا دغاباز تھا نا۔ مجھے چھوڑ گیا خود چل دیا۔ خود چل دیا۔ خود چل دیا۔" وہ کہے جاتے تھے۔

ایک نوجوان نے جو مغموم نہ تھا مگر پریشان نظر آتا تھا کنور مہندر سنگھ کے ہاتھ میں ایک رقعہ دیا۔

عزیز المناقب کنور صاحب

بعد دعا واضح ہو کہ حامل رقعہ ہٰذا میرے محلے کا بچہ ہے۔ شریف زادہ اور صاحب علم ہے۔ اس سے مجھے مہر مفرط ہے۔ آپ اس کے لئے روزگار کی سبیل مہیا کریں گے تو سائل ممنون ہوگا۔

"جھوٹا" کسی نے کہا۔ کنور صاحب سخت جذباتی ہو رہے تھے۔ انھوں نے کہا کہ اگر یہ خط نواب صاحب نے لکھوایا تھا تو میں اپنی نوکری چھوڑ دوں گا۔ مگر اسے نوکری دلوا دوں گا۔ سفارش کرنا ان کی عادت تو تھی ہی۔

میں نے کہا میں نے نہیں لکھا۔

"جھوٹا ہے جی" ایک اور فاضل شاگرد نے کہا۔

"سچا ہے۔ حرامزادہ یہ سچا ہے۔ یہ سراج الدین کا ہی خط ہے" بے خود صاحب بے اختیار گرجے۔

"وہ کیسے استاد" کنور نے آنسو پونچھے۔

"ہائے اب یہ بھی بتاؤں"۔ (بےخود صاحب پھر چیخے) "ابے اب دلی میں کون رہ گیا ہے جو مہر مفرط کی ترکیب یوں روانی سے استعمال کر جائے"۔

کافی ہاؤس والے پھر قہر بھری نظر سے دیکھتے ہیں۔ "دلی کا بچہ" ان کی آنکھیں چیختی ہیں۔

دلی کا بچہ سہم کر گمہ دن جھکا لیتا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے کراچی میں دلی کا ذکر بلکہ نام تک عجیب معلوم ہوتا ہے۔ (میں نے ۱۹۴۷ء سے اب تک دلی کا ذکر نہیں کیا۔ دلی میرے لئے ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو مر گئی تھی جب میں نے کراچی کا رخ کیا تھا)۔

دلی دلی۔ سالے زبان کے پیچھے پڑے ہوئے ہیں۔ کافی ہاؤس والے اور رحیم خانے والے شاید میری بات نہیں سمجھیں گے۔ اس لئے نہیں کہ میں نے کوئی عبرت انگیز بات کہی ہے۔ بلکہ اس لئے کہ انہیں اپنے اندھیروں سے محبت ہو گئی ہے۔ اندھیرے اور انتشار اور رہا ہی جہاں اقدار کی روشنی نہیں ہے۔ انہیں دلی کوئی ایسی

جگہ معلوم ہوتی ہے جہاں خلقِ خدا گروہ در گروہ محاوروں کی سڑتی ہوئی لاشیں اٹھائے گھوم رہی ہو جن کے تعفن سے ان کے دماغ پھٹے جاتے ہوں۔ محاورے جو قدروں کے نمائندے ہیں قدریں جو جاگیردارانہ نظام کی پیداوار ہوں یا ایک طویل تہذیبی عمل کی ان میں سکون تھا۔ ٹھہراؤ اور تسلسل۔ لاہور میں چند نہایت سمجھ دار اور مشہور ادیب باتیں کر رہے تھے۔

"ادیا۔ تو سید عبداللہ کے پیچھے کیوں پڑا ہوا ہے۔ تجھے بزرگ ہستیوں میں کیا مزا آتا ہے۔ تو ہماری نسل کا آدمی ہے اپنی طرف آ۔"

شاید وہ سچ کہتے تھے۔ مجھے بزرگ پرستی میں مزا آتا ہے۔ میں ڈاکٹر سید عبداللہ کو صرف بزرگی کی بنا پر بے وقوف نہیں سمجھتا۔ مجھے ان کی آنکھیں گدلی گدلی نہیں لگتیں وہ آنکھیں روشن اور صاف ہیں۔ شاید انھوں نے اسٹڈیز ان ڈائنگ کلچر نہیں پڑھی اور میں نے ضرور اسٹڈیز بھی پڑھی ہے۔ مگر میری آنکھیں دھندلی اور تاریک ہیں ان ٹبتی اور مٹتی ہوئی قدروں کے پاٹوں میں ایک پوری نسل کس طرح پس گئی ہے۔ یہ نسل جو بہت خوش قسمت ہے اور بہت بد قسمت۔ یہ نسل جس نے ایک عظیم جنگ دیکھی اور قوموں کو آزاد ہوتے اور نئے سرے سے غلام ہوتے دیکھ رہی ہے۔ جو اشتراکیت اور سرمایہ داری کی ٹکریں کھا رہی ہے۔ جو ملکی اور نسلی اور جغرافیائی قومیتوں کی کشمکش سے دوچار ہے۔ جس کے سامنے مذہبوں کی کھیتیاں ایک ایک کر کے مرجھا رہی ہیں اور جس کے لیے "سچ اور جھوٹ" اور "اچھائی" اور "برائی" کے جامد اصول مینگ آف مینگ کی آنچ میں تپ تپ کر پگھلتے جاتے ہیں اور یہ نسل نہیں جانتی کہ ڈاکٹر عبداللہ سے یا مولوی عبدالحق یا مولانا مہر سے محبت کیوں کی جائے اور نہ یہ جانے گی کہ سائل دہلوی کے کردار نے انھیں کتنا سکون اور اطمینان بخش رکھا تھا اور انھوں نے زندگی اور موت سے کیسے پیارے آرام دہ سمجھوتے کر رکھے تھے۔ سائل دہلوی جو عمر بھر کسی سے نفرت نہ کر سکے اور جو میٹھا سوچتے تھے اور میٹھا بولتے تھے اور جن کا عطا کردہ مشک نافہ اب بھی میرے پاس رکھا ہے مگر جس سے میرے ملنے والوں کے خیال میں خوشبو کی بجائے بو آتی ہے۔

سادی ضمیر الدین احمد

فتح گڈھ یوپی کے ایک متوسط گھرانے میں ۹ جولائی ۱۹۲۶ء کو ایک خوب رو بچہ پیدا ہوا تھا۔ جسے دیکھ کر بچے کی نانی نے کہا "شہزادے ہیں"۔ اس دن سے خاندان کے تمام لوگ انہیں شہزادے پکارنے لگے۔ پھر شہزادے اپنی خوش گفتاری، شرارت اور کھلنڈرے پن کے ساتھ ساتھ ذہانت اور جسارت میں بھی اوروں سے آگے رہے۔ چھ سات برس کے تھے ایک دن ان سے ٹیبل لیمپ ٹوٹ گیا گھر میں سب سے پوچھا جا رہا تھا تو شہزادے نے آگے بڑھ کر اپنی ماں سے کہا "لیمپ میں نے توڑا ہے۔ بس میری گیند سے ٹوٹ گیا"۔ ایسی حرکتوں سے ڈانٹ تو پڑتی تھی مگر وہ اعتراف کر لیا کرتے تھے۔ اپنی غلطی کو چھپاتے نہیں تھے۔ بچپن میں انہیں قصّے کہانیاں سُننے کا بہت شوق تھا۔ زیادہ تر وہ کہانیاں اپنی نانی سے سنا کرتے تھے۔ اکثر ان کی نانی ان کے سوالوں کی بوچھار سے عاجز آ کر کہانی بند کر دیتیں تو منتیں کرتے کہ بس اب کے سنا دیجیے، پھر میں کبھی بڑا ہو کر آپ کو کہانیاں سُنایا کروں گا۔

ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ ان کی والدہ نے انہیں قرآن پاک اور چوتھی جماعت تک پڑھایا پھر گورنمنٹ ہائی سکول فتح گڈھ میں داخل ہوئے۔ چودہ برس کے تھے میٹرک کر لیا۔ اس کے بعد تعلیمی سلسلہ گورکھپور، علی گڈھ، الٰہ آباد تک جاری رہا۔ انگریزی ادب میں ایم۔ اے کیا اور ایر فورس کا کورس مکمل کرنے کا شوق بھی پورا کیا۔ اردو ادب سے گہرا لگاؤ اور شعر و شاعری سے شغف تھا۔ اچھے شعرا کے سینکڑوں شعر یاد تھے، خود بھی کہتے تھے لیکن اکثر اپنی والدہ سے بیت بازی میں ہار جاتے تھے گو ہار نہیں مانتے تھے۔ مسکراتا ہوا گول چہرہ، گندمی رنگ، گھرے بھورے لہریائے بال، آنکھوں میں پر وقار چمک، لہجے میں اعتماد اور بے فکری۔ حساس اور خوددار بھی بہت۔ عمدہ کپڑے اور اچھے جوتوں کا شوق تھا کھانے میں بیسنی روٹی، گاجر کا حلوا مل جاتا تو بہت خوش ہوتے تھے، ملنسار بہت تھے۔ رشتہ داروں اور

دوستوں کے ہاں باقاعدگی سے جاتے تھے اور جہاں بھی جاتے وہاں خوشی اور انبساط کی کیفیت چھوڑ کر آتے تھے۔

ہندوستان تقسیم ہوا تو ضمیر الدین احمد اپنی بائیس سالہ زندگی کو پیچھے چھوڑ کر ایک دن تنہا پاکستان آگئے۔ وہ پاکستان ایرفورس کا خط لے کر انٹرویو کے لئے آئے تھے۔ جب انٹرویو کا وقت آیا تو انہیں پتہ چلا چند مہینوں کے فرق کی وجہ سے وہ نہیں لئے جاسکتے۔ دل برداشتہ تو ہوئے لیکن تلاش معاش میں لگ گئے۔ اس وقت پاکستان میں ملازمتیں تو بہت تھیں مگر ان کو کوئی ملازمت پسند نہیں آتی تھی اور پھر ان میں وہ اوصاف بھی نہیں تھے کہ سفارشوں اور خوشامدوں سے جھنڈے گاڑھتے۔ انہیں تو اپنا جھنڈا گاڑھنے کی فکر تھی۔ پڑھنے لکھنے کا شوق تو تھا ہی۔ طبیعت جرنلزم کی طرف مائل ہوئی اور انہوں نے صحافت کا پیشہ اختیار کر لیا۔

اس کے ساتھ ہی انہیں اپنی ذمہ داری کا احساس بے چین کرنے لگا اور وہ اپنے گھر والوں کے لئے متفکر رہنے لگے جو اس وقت ہندوستان میں تھے۔ اگرچہ ان کے مالی وسائل اس وقت اتنے نہیں تھے کہ وہ سب کی کفالت کرتے پھر بھی ان سے رہا نہ گیا اور وہ ہندوستان جاکر اپنی والدہ اور چھوٹے بہن بھائیوں کو پاکستان لے آئے۔ ان کے والد نے ہندوستان ہی میں رہنا پسند کیا اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔ ضمیر طبعاً ذمہ داریوں اور بندشوں سے گھبراتے تھے لیکن یہاں انہوں نے ہوش و عمل کا ثبوت دیا۔ نئی جگہ، نئے لوگ، قدم قدم پر نیا مشاہدہ اور نیا تجربہ۔ اس سفر میں کن حالات و اسباب اور کون سے حوادث و عوامل نے کہاں تک حصہ لیا پتہ نہیں لیکن ضمیر میں خاصی تبدیلی آگئی۔ باتوں میں جھلاہٹ آگئی تھی اور سنجیدگی بہت بڑھ گئی تھی۔ لیکن انہوں نے اپنی ذمے داریوں کو بڑی خوش اسلوبی سے پورا کیا۔ اور ہمیشہ اپنی ماں کی عزت کی اور بہن بھائیوں اور خاندان کے تمام لوگوں سے پیار و محبت اور ان کا خیال کرتے رہے۔

ہماری شادی جون ۱۹۵۴ء میں دہلی میں ہوئی تھی۔ ضمیر ایک اچھے انسان اور کھرے آدمی تھے۔ اسمارٹ اور پروقار بھی۔ ان کے لہجے میں اعتماد اور ستھرا پن تھا۔ احساس زیادہ اور اظہار کم تھا۔ وہ میرے آرام اور میری خوشی کو مقدم سمجھتے تھے۔ بڑے وسیع النظر تھے اور مجھے کسی ایسی پریشانی کا سامنا نہیں کرنا پڑا جو عام طور پر بیویوں کو کرنا پڑتا ہے۔ انہیں گھر میں دخل در معقولات کی عادت نہیں تھی۔ وہ حساس اور موڈی آدمی تو تھے لیکن مجھ سے بات ہمیشہ دھیمے لہجے میں کرتے تھے۔ ناراض ہوتے تو خاموش ہو جاتے تھے مگر جب خوش ہوتے تو بادِ بہار اور ان کی گفتگو آبشار۔ وہ اپنے لئے کبھی فکرمند نہیں ہوئے لیکن دوسروں کو خوشیاں بانٹنے کے لئے پریشان رہتے تھے۔ مجھے کسی کام کے لئے کہتے اور اگر میں بھول جاتی تو ان کی عادت تھی کہ دوبارہ کبھی یاد نہیں دلاتے تھے۔ جب تک

مجھے خود یاد نہ آ جائے۔ کھانے میں نفاست اور عمدگی کا بہت خیال رکھتے تھے چاہے وہ دال سبزی ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن اگر کسی دن کھانا اچھا نہ لگے تو شکایت نہیں کرتے تھے بس تھوڑا سا کھا کر اٹھ جاتے تھے اور میں سمجھ جاتی تھی آج کھانا انہیں پسند نہیں آیا۔ میرے کسی کام میں اپنی مرضی مسلط نہیں کرتے تھے۔ گھر میں بہت دلچسپی لیتے تھے۔ ضرورت پڑے تو کام بھی کر دیتے تھے۔ سب سے بڑی بات یہ تھی کہ ہم دونوں کی سوچ میں کسی حد تک یکسانیت بھی تھی۔ ضمیر کو ملنے جلنے کا بڑا اشتیاق رہتا تھا۔ کوئی آ جائے تو بہت خوش ہوتے تھے۔ ہم اکثر لوگوں کو گھر پر بلاتے رہتے تھے اور ضمیر خاطر مدارات میں لگے رہتے تھے لیکن ایک بات ان میں یہ ضرور تھی کہ جہاں انہیں ذہنی ہم آہنگی کا احساس ہوتا یا یک رنگی محسوس کرتے تو وہاں فوراً ذہنی اور قلبی رشتے استوار کر لیتے تھے اور ایسے لوگوں سے ان کے رشتے زندگی بھر قائم بھی رہے اور کہیں اس قسم کا احساس پیدا نہ ہوتا تو جلد ہی بیزار ہونے لگتے اور ان سے دور رہنے کی کوشش کرتے تھے۔ ایک مرتبہ میری ایک کزن نے کھانے پر بلایا۔ ضمیر رسمی گفتگو کے بعد زیادہ تر خاموش بیٹھے رہے میں سمجھ گئی اس لیے م کچھ پوچھا نہیں۔ واپسی پر کہنے لگے بُرا مت ماننا، تمہاری کزن کا میاں تو پڑھا لکھا جاہل ہے پہلی ملاقات تھی ان سے کیا کہتا اس لئے چپ ہی رہا۔ اس کے برعکس جہاں طبیعت ملتی اور فرحت محسوس کرتے وہاں خوب باتیں کرتے تھے۔ بس ظاہر داری ان میں نہیں تھی اس لئے کسی کو دکھاوے کے لئے خوش نہیں کر سکتے تھے۔ یک رنگ آدمی تھے۔ اپنی وضع بدلنا انہیں پسند نہیں تھا۔ ایک مرتبہ ضمیر نے آفس سے فون کیا اور کہا کہ میرے فلاں دوست بمبئی سے آئے ہیں شام کو میرے ساتھ ہی آئیں گے۔ کچھ کھانا بنوا لینا۔ دہلی میں ہمارا فلیٹ چھوٹا تھا۔ کراچی سے کچھ مہمان بھی آئے ہوئے تھے اور کھانے کے کمرے میں ان کے بستر لگے ہوئے تھے۔ میں نے کھانے کی میز برآمدے میں رکھوا دی۔ اور پڑوس سے ایک چھوٹا قالین منگوا کر بچھا دیا۔ ضمیر دوست کے ساتھ شام کو آئے تو ان کی نظر قالین پر پڑی۔ مجھ سے پوچھنے لگے۔ "سود، یہ قالین کہاں سے آیا۔ ہمارے پاس تو کوئی ایسا قالین نہیں تھا۔ میں نے انہیں گھور کر دیکھا اور خاموش ہو رہی۔ جب دوست چلے گئے تو مجھ سے کہنے لگے۔ یہ تو بتاؤ تمہارا منہ کیوں پھولا ہوا ہے؟ میں نے کہا۔ کمال کرتے ہو۔ ان کے سامنے پوچھنا کیا ضروری تھا۔ کہنے لگے اول تو اس دکھاوے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ پھر وہ اپنا دوست ہی تو ہے۔ کبھی تو ان کی صاف گوئی پر میں سٹپٹا جاتی تھی۔ انہیں احساس ہی نہیں تھا کہ کچھ باتیں چھپائی بھی جاتی ہیں۔ خود کبھی کوئی بات مجھ سے چھپاتے نہیں تھے چاہے مجھے رنج ہی کیوں نہ ہو، لیکن خود مطمئن رہتے تھے۔ کبھی کبھی تو مجھے ان میں بچوں جیسی معصومیت کا احساس ہوتا تھا۔ ایسی باتوں پر کبھی نوک جھونک تو ہو جاتی لیکن ہم [illegible] کبھی لڑائی نہیں ہوئی۔ ہم ایک دوسرے کے بہت قریب رہے۔ ضمیر کو سمجھنے میں مجھے زیادہ دیر نہیں لگی اور پھر

وہ تو کھلی کتاب کی طرح میرے سامنے تھے۔ اور کچھ شاید میری مزاج شناسی کو بھی دخل رہا ہو۔ ضمیر میں ایک بات یہ بھی بڑی اچھی تھی کہ وہ قناعت پسند تھے۔ زندگی میں انہوں نے کبھی کسی کا احسان لینا پسند نہیں کیا۔ کہتے تھے احسان لینے سے انسان کی ہمت پست ہوجاتی ہے۔ جب ہم لوگ ۵۶ء میں دہلی سے کراچی آئے تو ہم نے مکان بنوانے کے لئے زمین خریدنے کی درخواست دی۔ کچھ دنوں کے بعد قرعہ اندازی میں ہمارے نام چھ سوگز کا پلاٹ نکل آیا۔ اس وقت کے حساب سے قیمت کم تھی ادا کر دی گئی۔ کچھ عرصے کے بعد حکومت نے اعلان کیا کہ صحافیوں کو کم قیمت پر پلاٹ الاٹ کئے جائیں گے۔ ضمیر ان دنوں "ڈان" میں نیوز ایڈیٹر تھے۔ ایک دن یونہی میں نے کہا تم بھی ایک پلاٹ خرید لو۔ اس بات پر بگڑ گئے کہنے لگے آدمی کو رہنے کے لئے ایک گھر کی ضرورت ہوتی ہے سو ہمارے پاس پلاٹ موجود ہے۔ ایک مکان بن جائے یہی بہت ہے۔ پھر انہوں نے اپنا شعر سنایا ؎

زندگی کی چلچلاتی دھوپ میں
ہم کو اک دیوار کا سایہ بہت

لیکن ہمارا مکان کبھی نہ بن سکا۔ ۷۲ء میں پہلا اور آخری مکان لندن میں خریدا۔ ضمیر کو بچے بہت پسند تھے جہاں کہیں بچے دیکھتے ان کو گود میں اٹھا لیتے ان سے کھیلتے اور بہت خوش ہوتے تھے۔ پھر اپنے بچے ہو گئے ان میں لگ گئے بچوں سے بہت پیار کرتے تھے۔ دونوں بچے ان کی رگِ جاں تھے۔ ضمیر بچوں کو ان کے کھیلنے کودنے پر یا ان کی شرارتوں پر کچھ نہ کہتے تھے۔ اگر میں بچوں کو کچھ کہتی تو مجھے منع کرتے تھے لیکن اس لاڈ و پیار کے ساتھ ان کی تعلیم و تربیت پر بہت توجہ دیتے تھے اور ان کو اعلیٰ تعلیم سے آراستہ کرنے کے لئے فکرمند بھی رہتے تھے۔ پھر ایک دن ان بچوں کی خاطر ہی انہوں نے دوسری بار ہجرت کرنے کا فیصلہ کر لیا اور ہم لوگ ۷۱ء میں لندن آگئے۔ ضمیر بچوں کی خوشی کا بڑا خیال رکھتے تھے اور ان کی خواہش کو جلد پورا کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ضمیر کی عادت تھی وہ بچوں پر پڑھنے کے لئے دباؤ نہیں ڈالتے تھے۔ ویسے کبھی کبھار ان سے دوستانہ طور پر باتیں کرتے کچھ علم و دانش کی کچھ زندگی کے نشیب و فراز کی پھر انہیں ان کی مرضی پر چھوڑ دیتے تھے۔ سچی بات یہ ہے کہ بچوں نے بھی کبھی یہ موقعہ نہیں دیا کہ انہیں دوبارہ کوئی بات یاد دلائی جائے۔ جب ہم لوگ لندن آئے تو ضمیر نے بچوں سے سب سے پہلے یہ بات کہی کہ دیکھو ہمارے گھر میں انگریزی میں بات نہیں ہوگی۔ ہمارے گھر کا ماحول وہی رہا جو برسوں سے چلا آرہا تھا۔ ضمیر میں پرانی اقدار اور پرانی ثقافت کے کئی رنگ تھے جو انہیں بہت عزیز تھے۔ اور وہ بچوں کو بھی اسی رنگ میں رکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ ماشاء اللہ دونوں بچے اعلیٰ

تعلیم یافتہ ہیں اور بڑے ہونہار بھی لیکن انہوں نے ہمیشہ اپنی روایات کا لحاظ رکھا۔

پاکستان میں شروع کے مشکل دور میں ضمیر نے صحافت کا پیشہ اختیار کیا تھا اور بڑی جانفشانی، خود اعتمادی اور حوصلہ مندی سے اپنے پیشے کی عزت اور معیار کو قائم رکھا اور صحافت کی دنیا میں اچھا نام پیدا کیا۔ ضمیر عالی ہمت اور صاف گو آدمی تھے۔ لیکن بڑے حساس اور خوددار بھی تھے۔ ان کے کچھ اصول تھے جن کے وہ ہمیشہ پابند رہے۔ اس کے لئے انہیں کبھی اپنے آپ سے اور کبھی دوسروں سے لڑنا بھی پڑا۔ وہ اپنے کام میں کسی قسم کی مداخلت یا کسی قسم کا دباؤ ناپسند کرتے تھے اور اگر کہیں ذرا بھی کسی اہانت آمیز رویّے کا احساس ہوجائے تو بالکل برداشت نہیں کرتے تھے۔ ان کے ایک قریبی دوست نے بتایا کہ ریڈیو پاکستان کی افتتاحی تقریب تھی اور لیاقت علی خان آرہے تھے۔ ضمیر بھی اپنے صحافی دوستوں کے ساتھ انتظار کر رہے تھے۔ اتنے میں ریڈیو کے کوئی افسر آئے اور تحکمانہ لہجے میں ضمیر سے کہا "یہاں سے ہٹ جائیے"! ان صاحب کو کیا معلوم تھا کہ بھڑوں کے چھتے کو ہاتھ لگایا ہے۔ ضمیر کا فرخ آبادی مزاج عود کر آیا اور وہ اُٹھ کھڑے ہوئے اور کہا "میں یہ بے عزتی برداشت نہیں کرسکتا۔ میں یہاں سے جا رہا ہوں"! ان کے ساتھ دوسرے صحافی بھی اٹھ کھڑے ہوئے اور سب نے کہا یہ ہماری بھی بے عزتی ہے ہم سب جا رہے ہیں۔ کسی نے جلدی سے بخاری صاحب کو اطلاع کر دی، دوڑے ہوئے آئے۔ معاملہ فہم آدمی تھے ضمیر کو گلے لگایا اور کہنے لگے تم ہم سے ناراض ہوگئے؟ مگر ضمیر کا رنگ اور انداز دیکھ کر وہ بھی خاموش ہوگئے۔ پھر کسی قدر لجاجت سے ضمیر سے معذرت کی۔ آواز کی دنیا کے بادشاہ کی آواز بھی بھرا گئی۔ بڑی مشکل سے ضمیر کا غصہ فرو ہوا۔ بعد میں کہا یہ تو بخاری صاحب کا کمال سمجھنا چاہیئے کہ بات بگڑنے نہ دی۔

ایک اور واقعہ مجھے یاد ہے۔ پرائم منسٹر ہاؤس میں افغانستان کے صدر ظاہر شاہ کے اعزاز میں کوئی دعوت تھی جب ہم لوگ وہاں پہنچے تو مہمانِ خصوصی کے ساتھ سہروردی صاحب (پرائم منسٹر) اور فیروز خان نون (فارن منسٹر) آنے والے مہمانوں سے مل رہے تھے اور ظاہر شاہ سے ملا رہے تھے۔ میں نے دیکھا ضمیر فیروز خان نون کو چھوڑ کر اور سب سے ہاتھ ملاتے ہوئے آگے نکل گئے تو میں نے وجہ معلوم کرنی چاہی۔ ضمیر کے پاس ہی ان کے دو جرنلسٹ دوست کھڑے تھے۔ ضمیر تو خاموش رہے لیکن ان کے ایک دوست کہنے لگے آج ضمیر فیروز خان نون صاحب سے ناراض ہیں۔ وہ کہنے لگے ہوا یہ کہ آج پارلیمنٹ لابی میں فیروز خان نون نے ضمیر سے پوچھا "آج ڈان میں جو خبر چھپی ہے وہ آپ کو کہاں سے ملی ویسے وہ خبر غلط ہے"۔ بس پھر کیا تھا ضمیر

جلال میں آگئے اور ان سے کہنے لگے "کیا آپ سمجھتے ہیں کہ میں آپ کو اپنا SOURCE بتا دوں گا؟ ویسے آج خبر آدھی چھپی ہے کل صبح پوری خبر پڑھ لیجئے گا پھر جی چاہے تو DENY کر دیجئے گا۔" ضمیر کا اسٹائل یہی تھا۔ وہ انسانی وقار اور انسانی اقدار اور حق گوئی کے قائل تھے اور ان کی پاسداری کرنا بھی جانتے تھے۔

دوسری بات ضمیر میں یہ بھی تھی کہ وہ جلدی کسی سے مرعوب نہیں ہوتے تھے۔ جن سے مرعوب ہوتے ان کی عزت کرتے تھے ان کا احترام کرتے تھے اور جہاں یہ بات محسوس نہ کریں تو ایک طرح کی بے چینی محسوس کرتے اور صاف صاف اپنی رائے کا اظہار کر دیتے تھے۔ جو لوگ انہیں جانتے سمجھ جاتے اور جو ناشناس ہوتے وہ برا مانتے تھے۔ ضمیر کو HYPOCRACY سے نفرت تھی۔ جرنلزم ہو یا ادب۔ کبھی وہ اپنے راستے سے نہیں ہٹے۔ کسی قسم کی نااہلی اور ناانصافی کو برداشت نہیں کر پاتے تھے۔ اگر یہ احساس شدت اختیار کر جائے اور اختلاف اور احتجاج سے کام نہ چلے تو وہ ملازمت چھوڑنے پر آمادہ ہو جاتے۔ BOLD آدمی تھے۔ جو فیصلہ کرتے اس پر قائم رہتے تھے۔ میں ان سے کہتی تھی تم تو ملازمت کو بوجھ سمجھ کر سر پر ایسے اٹھائے پھرتے ہو کہ جب جی چاہا اٹھا کر پھینک دیا تو ضمیر کہتے تھے غلط قسم کا بوجھ اٹھانے سے تو بہتر ہے ایسے بوجھ کو پھینک دیا جائے۔ میں ان کی بے نیازی دیکھ کر سوچتی تھی کہ کل کیا ہوگا۔ انہیں اس کی کوئی پرواہ نہ تھی لیکن ان کی خود اعتمادی اور ارادے کی مضبوطی مجھ پر غالب آجاتی تھی۔

ان میں یہ بات بھی تھی کہ وہ محض کسی کو خوش کرنے کے لئے تعریف نہیں کر سکتے تھے۔ کہتے تھے یہ سراسر دھوکہ ہے۔ ایک مرتبہ ان کے کسی دوست نے انہیں اپنی کتاب بھیجی تھی۔ ڈیڑھ دو مہینے کے بعد کہیں ان سے ملاقات ہو گئی۔ ضمیر ان سے دیر تک باتیں کرتے رہے مگر ان کی کتاب کا ذکر نہیں کیا۔ آتے ہوئے میں نے ضمیر سے کہا ان کی کتاب کے بارے میں کچھ کہہ دیا ہوتا تو کہنے لگے تم تو جانتی ہو ہم سے جھوٹ بولا نہیں جاتا اور سچ کڑوا ہوتا ہے۔ کسی کا بہت خیال کرتے تو اس طرح سے ٹال جاتے تھے۔ زبان کی غلطی برداشت نہیں کرتے تھے۔ گھر میں ہوں یا باہر فوراً ٹوک دیتے تھے۔ لیکن ان کی صاف گوئی کو کچھ لوگ نہیں سمجھ پاتے تھے تو خفا ہو جاتے۔ ضمیر عمر بھر نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پرواہ پر عامل رہے۔ یہی ان کا طرزِ حیات تھا۔

ضمیر کا پہلا تخلیقی دور ۵۲ء سے ۷۰ء تک رہا۔ اور انہوں نے لگ بھگ تیس افسانے، ترجمے، تنقید، ریڈیو ڈرامے اور ٹی وی سیریل ڈرامے لکھے۔ پھر دس سال تک کچھ نہیں لکھا۔ لوگ پوچھتے رہے کیوں نہیں لکھا۔ اس کی کوئی نمایاں وجہ تو نہیں تھی۔ میں جہاں تک سمجھ سکی ان کی طبیعت میں آہستہ آہستہ

کچھ مایوسی بڑھتی رہی۔ ملک سے باہر اچھی خبر سُن کر آدمی خوش ہوتا ہے اور بُری خبر سے افسردہ۔ کچھ اس قسم کی کیفیت اُن دنوں ضمیر پر طاری تھی۔ اردو کے خلاف محاذ آرائی کی خبریں پاکستان میں اردو دشمنی کی خبریں، ہندوستان پاکستان میں اردو سے بغاوت، یہ سب باتیں انہیں اداس کر دیتی تھیں۔ ایک دن کوئی اخبار دیکھ رہے تھے۔ کہنے لگے یہ پڑھا تم نے پھر کہنے لگے یہ تو کمال ہوگیا۔ جن لوگوں کی شناخت اردو سے ہوئی وہ بھی اب اردو کے خلاف بول رہے ہیں۔ ایسی باتوں سے آزردہ ہوتے تھے اور لوگوں کی تنگ دلی اور تنگ نظری پر گھنٹوں کُڑھا کرتے تھے۔ کہتے تھے ایسے لوگ یہ کیوں نہیں سمجھتے کہ یہی ایک زبان سارے ملک میں سمجھی جاتی ہے اور یہ رابطہ زبان ہی سب کو اکٹھا بھی رکھ سکتی ہے۔ اس پر انہوں نے لکھنا شروع بھی کیا تھا (ہندوستان اور پاکستان میں اردو کا مستقبل) ادھر ادبی معیاری رسالے بند ہوتے گئے۔ جو باقی رہے وہ مہینوں اور سالوں کے بعد دیکھنے کو ملتے تھے۔ سستے ادب کا ہر طرف قبضہ تھا۔ جو دھڑا دھڑ چھپتا اور بکتا رہا۔ جب بھی مَیں نے ان سے لکھنے کو کہا تو کہتے تھے کس کے لئے لکھوں؟ بس کچھ عجیب سا موڈ ان پر طاری رہا۔ اس کے باوجود بہت سی چیزیں اُنکے ذہن میں گشت کر رہی تھیں۔ اور مَیں جانتی تھی یہ سیلاب رکنے والا نہیں۔ پھر ایک دن یہ بند ٹوٹ ہی گیا اور ان کا دوسرا تخلیقی دَور ۸۱ء میں شروع ہوا اور ۸۹ء تک وہ لکھتے رہے۔ انہوں نے کئی اچھی اور معیاری کہانیاں لکھیں اور خاطرِ معصوم (اردو شاعری میں محبوب کا مطالعہ) اور ایک ناول جو نامکمل رہ گیا۔ لگ بھگ ایک سال وہ بیماری کی وجہ سے کچھ نہ لکھ سکے۔ اس بات کا مجھے بہت ہی دکھ ہے کیونکہ مجھے ان کی اس تشنگی کا احساس رہا۔ وہ لکھنے کا ارادہ کرتے رہے مگر ان کے ارادے پورے نہ ہو سکے۔ آخری دنوں میں ان کی باتوں سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ ہم سب کی طرف سے فراغت محسوس کرتے ہیں اور ہماری طرف سے مطمئن ہیں۔ لیکن اپنے تخلیقی کام میں تشنگی کا احساس باقی رہ گیا تھا۔ اب ہمارے لئے نہیں، لکھنے کے لیے، کچھ وقت انہیں چاہیے تھا۔ مگر وقت ختم ہوتا رہا اور نہ جانے کتنی کہانیاں ان کے ساتھ ہی چلی گئیں۔ ضمیر نے اپنا مجموعہ چھپوانے پر کبھی دھیان ہی نہیں دیا۔ جب بھی ان سے کوئی کہتا تو وہ کہتے تھے۔ ایسے بھئی۔ ادبی اور معیاری رسالوں میں افسانے چھپتے ہیں دو ڈھائی سو لوگ پڑھ لیتے ہیں میری تسلی ہوجاتی ہے۔ لیکن ادھر کئی لوگ ان سے کہہ رہے تھے آپ مجموعہ چھپوالیں اب تو ادبی رسالے بھی کم ہوگئے ہیں۔ مَیں نے بھی بہت کہا تو کسی طرح تیار ہوگئے اور چھپوانے کا سلسلہ شروع ہوا۔ کتابت ان کی بیماری

کے دنوں میں، ختم ہو گئی تھی۔ کتابت کی کاپیاں انہوں نے بیماری کی حالت میں پڑھیں۔ ستمبر، اکتوبر ۹۰ء تک مجموعہ چھپ جانا چاہیے تھا مگر ایسا نہ ہو سکا۔ یا تو وہ پہلے اشاعت کے لئے تیار نہیں ہو رہے تھے یا اب انہیں انتظار رہنے لگا تھا اور انتظار ہی میں وہ گزر گئے۔ ان کے انتقال کے بعد ان کا پہلا اردو مجموعہ "سوکھے ساون" ۷، مئی ۹۱ء کو چھپ کر لوگوں کے سامنے آیا۔

ضمیر کی عادت تھی جب ان کی کوئی چیز چھپتی تو سب سے پہلے کتابت کی غلطیاں نوٹ کرتے تھے۔ کہتے تھے غلطی سے معنی بدل جاتے ہیں۔ یہاں تک تو برداشت کر لیتے تھے لیکن ایک مرتبہ کسی نے ان کے افسانے کی پوری لائن ہی بدل دی۔ جب رسالہ سامنے آیا تو بہت برہم ہوئے اور انہیں خط لکھا کہ میں اپنی تحریر میں تبدیلی کا حق کسی کو نہیں دے سکتا۔ مجھے یاد ہے ایک مرتبہ کراچی ٹی وی پر ان کا ڈرامہ سیریل چل رہا تھا شاید چوتھا پروگرام تھا ہم لوگ دیکھ رہے تھے۔ تھوڑی ہی دیر میں ضمیر اٹھ کر گئے اور پروڈیوسر کو فون پر کہہ دیا "معاف کیجئے میں آپ کے لئے آئندہ نہیں لکھ سکتا۔" میں نے ان سے پوچھا کیا ہوا تو کہنے لگے کئی جگہ مکالمے بدل دیئے ہیں۔ بات کا تاثر ہی جاتا رہا۔ ایسی باتوں سے انہیں بڑی کوفت ہوتی تھی۔

ضمیر زیادہ تر فرش پر تکیئے سے ٹیک لگا کر بستر پر بیٹھ کر لکھا کرتے تھے اور تخلیقی کام کے لئے کرسی میز کا استعمال کم کرتے تھے۔ ویسے لکھنے کے معاملے میں بہت موڈی تھے۔ کئی کئی دن بلکہ مہینوں سوچتے رہتے تھے مگر جب ایک بار لکھنا شروع کرتے تو جلدی ختم کر لیتے تھے۔ ان کے لکھنے میں کوئی چیز مخل نہیں ہو پاتی تھی۔ وہ شور و غل میں بھی آرام سے لکھتے رہتے تھے۔

○

چھتیس برس پانچ مہینے اکیس دن کی رفاقت پل بھر میں ختم ہو گئی۔ ۲۶ دسمبر کو وہ چلے گئے اور میں ساری محبت، ساری چاہتوں کے باوجود اس پل کو ٹال نہیں سکی، ضمیر کو روک نہیں سکی۔

اس آباد خرابے میں.......

(خود نوشت)

اخترالایمان

ماضئ بعید

سگھ بستی میں جو گھر ہمیں ملا تھا اس کی چھت میں کنکھجورے بہت تھے۔ کچّے گھروں کی چھت میں کڑیوں کے اوپر سرکنڈہ نہیں ڈالتے، جانے کیوں اس گھر میں تھا۔ وہ سرکنڈہ گل گیا تھا اور اس میں کنکھجورے پیدا ہو گئے جو رات کو اکثر ہمارے اوپر گرتے رہتے تھے مگر ہم اس پریشانی کے باوجود اسی گھر میں رہتے تھے۔

میرے والد ہمیں اس گاؤں میں چھوڑ کر خود جگادھری چلے گئے تھے اور وہاں چنگی میں ملازمت کرلی۔ ہفتہ عشرہ میں ایک بار گھر آتے تھے۔ خرچ کی تنگی تھی یا کوئی اور وجہ میری والدہ نے دو تین گائیں پال لی تھیں اور ان کا دودھ شہر میں بھیجنے لگی تھیں۔ جب میں سکول جاتا دودھ اپنے ساتھ لے جاتا اور ایک حلوائی کی دکان پر دے دیتا تھا۔ وہ ہاتھ کے ہاتھ مجھے پیسے دے دیتا تھا جو میں لاکر اماں کو دے دیتا تھا۔

یہ سارا علاقہ بہت ہرا بھرا تھا۔ باغوں اور تالابوں کے علاوہ گاؤں کے نزدیک ایک بارہ دری تھی۔ اس میں کوئی رہتا نہیں تھا۔ بارہ دری خالی پڑی تھی۔ دیواروں اور چھتوں پر شکست و ریخت کے آثار نمایاں ہوتے لگے تھے۔ ایک حوض تھا جو سوکھا پڑا تھا۔ اس کا فوارہ ٹوٹ گیا تھا مگر جامن، بجوئے، کٹھل، بڑھل، لسوڑے، گوندنی، مولسری، جھوا، آم دنیا بھر کے پیڑ اس میں تھے۔ کہیں کہیں کچھ گلاب کے پودے بھی تھے۔ جب مولسری اور جھوے کا زمانہ آتا تھا ساری بارہ دری خوشبو سے بھر جاتی تھی۔ جب کوئی کام نہیں ہوتا تھا میں اس بارہ دری میں آکر بیٹھ جاتا تھا۔ میرے دوست بہت ہوتے تھے مگر اکثر کے ساتھ خلا ملا نہیں ہوتا۔ مجھے تنہائی اچھی لگتی ہے۔ کوئی عمر

جگہ مجھے بھاجائے ہیں وہاں بلا مقصد کے بیٹھ سکتا ہوں۔ گھنٹوں بیٹھ سکتا ہوں۔ اس بستی میں یہ بارہ دری تھی۔ کبھی کبھی میرے ساتھ بستی کے لڑکے بھی ہوتے تھے مگر اب مجھے ان میں سے کسی کا نام یاد نہیں سوا ایک لڑکے کے۔ اس کا نام فتح دین تھا۔

فتح دین بہت خوش طبع، رنگین مزاج آوارہ منش لڑکا تھا۔ لمبا دُبلا پتلا، کالا، پھدی ناک دیکھنے میں بالکل ایک لمبی چھپکلی معلوم ہوتا تھا مگر ہنستا بہت تھا۔ سگھ مدرسہ سے ڈھائی تین فرلانگ کے فاصلے پر عین جھیل کے سامنے، بہت اونچے ٹیلے پر بوعلی شاہ قلندر کا مزار تھا۔ فتح دین کا باپ اس مزار کا متولی تھا۔ اس مزار پر غالباً بھادوں کے آخر دنوں میں ایک میلہ لگتا تھا جس پر دور دور کے گاؤں سے لوگ چڑھاوے چڑھانے آتے تھے۔ چڑھاوے میں ملیدہ، اناج اور پیسے ہوتے تھے۔ میلے کے دنوں میں فتح دین کے ساتھ میں بھی وہاں چلا جاتا تھا۔ وہاں ایک جوگی کا لڑکا آیا کرتا تھا اور اپنی سارنگی پر لوک گیت گایا کرتا تھا۔ وہ میرا ہی ہم عمر تھا۔ میں بیٹھا اس سے لوک گیت سنا کرتا تھا۔ اس کی آواز بڑی اچھی تھی۔ اس کی آواز میں ایک مٹھاس اور ایک نامعلوم سا درد تھا۔

مزار پر مور کے پروں کی بنی ہوئی جھاڑو (مورچھل) رکھی رہتی تھی۔ فتح دین کا باپ چڑھاوا چڑھانے والوں کے سروں کو اس مورچھل سے چھو کر قبولیت کا اظہار کرتا تھا۔ کبھی کبھی جب فتح دین کا باپ اِدھر اُدھر ہوتا تھا میں بھی یہی کرتا اور چڑھاوے میں جو پیسے ہوتے تھے اٹھا کر اپنی جیب میں رکھ لیتا تھا۔

جگادھری سگھ سے پیدل تقریباً گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹے کا راستہ تھا۔ ایک بار میں ابا سے ملنے جگادھری گیا۔ وہ جب نماز پڑھنے مسجد میں گئے تو اپنے ساتھ مجھے بھی لے گئے۔ اس مسجد کے امام نے مجھ سے کہا۔ تمہارے والد نے دوسری شادی کر لی ہے۔ یہی بات آکر میں نے اماں سے کہہ دی اور اس دن سے گھر میں ایک فساد کھڑا ہو گیا۔ جب والد سگھ آتے اماں کے اور ان کے درمیان سخت لڑائی ہوتی۔ ایک روز وہ لڑائی اتنی بڑھی کہ ناقابلِ برداشت ہو گئی۔ میں نے اٹھ کر ابا کو ایک طرف کر دیا اور دونوں کے بیچ کھڑا ہو گیا۔ اس دن کے بعد سے ابا نے سگھ آنا بہت کم کر دیا۔

سگھ اور بوڑیہ کے درمیان ایک اور چھوٹا سا قصبہ تھا جس کا نام عادل پور تھا وہاں ایک لڑکا رہتا تھا جس کا نام شنکر تھا۔ وہ بھی میرے ساتھ اسی بوڑیہ اسکول میں پڑھتا تھا۔ ہم دونوں ایک

دوسرے کو اتنا چاہتے تھے کہ کم و بیش ہر وقت ساتھ رہتے تھے۔ وہ میرا ہی ہم سن تھا۔ میں گھر سے سکول کے لئے منہ اندھیرے ہی نکل پڑتا تھا۔ اور جب عادل پور پہنچتا تھا تو شنکر کو راستے میں انتظار کرتا ہوا پاتا تھا۔ ایک روز شنکر نے کہا کہ وہ ملالہ جا رہا ہے اس کے ماموں نے بلایا ہے۔ جانے کے بعد وہ پھر نہیں پلٹا۔ میں بالکل تنہا رہ گیا۔ اس تنہائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ فتح دین سے میری دوستی بڑھ گئی وہ "دوجھا" تھا۔ نظر نام کا ایک لڑکا تھا اسے بھی باغوں کے کوتے کھدروں میں لئے پڑا رہتا تھا اور ایک لڑکی تھی اس سے بھی اس کی دوستی تھی۔ ایک روز وہ مجھے اپنے ساتھ لے گیا۔ وہ لڑکی جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے جنگل میں اس کا انتظار کر رہی تھی۔ فتح دین لڑکی کو سرکنڈے کے ایک جھنڈ کے پیچھے لے گیا۔ تھوڑی دیر کے بعد آیا اور مجھ سے کہا، اب تم جاؤ۔ میں گیا۔ وہ لڑکی ننگی ٹیڑی کی طرح آسمان کی طرف ٹانگیں اٹھائے لیٹی تھی۔ اسی منظر کو دیکھ کر مجھے ایسی گھبراہٹ ہوئی کہ میں وہاں سے بھاگ کھڑا ہوا۔ مگر اس واقعے کے بعد بھی فتح دین سے میری دوستی ختم نہیں ہوئی۔ ہم ساتھ جنگلوں اور باغوں میں گھومتے رہتے تھے۔ دور دور کے گاؤں میں رات کو نوٹنکی دیکھنے چلے جاتے تھے میلوں اور عرسوں میں ساتھ جاتے تھے۔ اس آوارہ گردی اور سنگت کا یہ نتیجہ ہوا کہ گھر سے سکول کے لئے جو فیس کے پیسے ملے تھے میں نے ایک میلے میں خرچ کر دیئے۔ سکول جانا بند کر دیا۔ یہاں تک کہ سکول سے میرا نام کٹ گیا۔ اب میرا معمول یہ بن گیا تھا کہ میں اپنی گایوں کو تو دچرانے کے لئے لے جاتا تھا۔ گاؤں میں کسی کا ایکھ (اوکھ) کٹتا تھا وہ کاٹنے جاتا تھا جس کے عوض بیس گنے اور گوے ملتے تھے۔ کسی کا گیہوں یا چنے کا کھیت کٹتا تھا وہاں جاتا تھا اور اس کٹائی کے عوض شام کو ایک گٹھڑی چنے یا گیہوں ملتا تھا مگر یہ دھندہ بہت دن نہیں چلا۔ میرے نانا اور ماموں آکر میری والدہ کو اپنے ساتھ لے گئے اور والد مجھے اپنے ساتھ جگادھری لے آئے۔ یہ سنہ ۱۹۲۸ء کی بات ہے۔

میری والدہ کے مزاج میں خود اعتمادی اور ضد بہت تھی۔ وہ ناخواندہ تھیں۔ اپنا نام تک لکھنا نہیں آتا تھا مگر انہوں نے کبھی اپنے کو معذور یا میرے والد کا دست نگر نہیں سمجھا۔ وہ اپنی گذر بسر کے لئے کچھ نہ کچھ کر لیتی تھیں۔ گائیں پال لیتی تھیں۔ بھینسیں پال لیتی تھیں یا پھر کپڑے سینے شروع کر دیتی تھیں۔ وہ مرتے مر گئیں مگر ان کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلی کہ میرے والد کی دوسری بیوی ہے جبکہ آج تک اس کا کوئی ثبوت نہیں ملا۔ آخر زمانے میں اپنے والد کو میں نے وطن بھیج دیا تھا

جہاں دماغ کی رگ پھٹ جانے سے اسّی سال کی عمر میں ان کا انتقال ہوگیا۔ انتقال کے وقت میری والدہ کی عمر پچھتّر سال تھی۔ جو ضد میری والدہ کے مزاج میں تھی وہی والد کے مزاج میں تھی۔ اس لیے کہ وہ بھی خودساختہ آدمی تھے۔ وہ حافظ تھے اور عربی فارسی، ہندی اور اردو کے ماہر تھے۔ انہوں نے طب پڑھی تھی مگر وہ سب انہوں نے اپنی محنت سے کیا تھا۔ اس طرح کے لوگ جو خودساختہ ہوتے ہیں زندگی کی صعوبتیں انہیں کبھی ضدی اور ہیکڑ بنا دیتی ہیں اور کبھی منکسر المزاج۔ جب میرے دادا کا انتقال ہوا میرے والد کی عمر کبھی گیارہ بارہ سال کی تھی۔ میرے دادا اگر مٹھوال میں کپڑے کا کاروبار کرتے تھے۔ ان کے مرنے کے بعد ان کے دو بڑے لڑکوں نے دکان، دکان کا اثاثہ، دو تین مکان اور جو کچھ بھی انہوں نے چھوڑا تھا سب آپس میں بانٹ لیا۔ میرے والد گھر چھوڑ کر سہارنپور چلے گئے، اور حافظِ قرآن ہو کر امامت پیشہ ہو گئے۔

جگادھری آکر میری تعلیم کا ڈھرہ پھر بدل گیا۔ مجھے پھر ایک ایسے سکول میں داخل کر دیا گیا جہاں قرآن خوانی کی تعلیم ہوتی تھی۔ میونسپلٹی میں جہاں والد کام کرتے تھے اس کے ایک چپراسی کے گھر میں ہمیں رہنے کی جگہ ملی۔ اس چپراسی کا لڑکا پولیس میں سپاہی تھا اور اس کی بیوی دق کی مریض تھی۔ یہ کہاروں کا محلہ تھا، مرد ڈولیاں اور پالکیاں اٹھانے کا کام بھی کرتے تھے اور عورتیں تھیں چونکہ اس شہر میں ڈولیوں کا بہت رواج نہیں تھا اس لیے مرد بھی زیادہ تر امراء کے گھروں میں پانی ہی بھرتے تھے۔ ان دنوں نل کا رواج نہیں تھا۔ پڑوس میں ایک بڑی سانولی سی لڑکی رہتی تھی میری ہی ہم سن تھی۔ وہ آکر میرے پاس بیٹھا کرتی تھی۔ مجھ سے باتیں کیا کرتی تھی۔ ایک بار اپنے ساتھ مندر بھی لے گئی تھی۔ میری اس قدر دلدادہ تھی کہ جب اسے کوئی کام نہیں ہوتا تھا میرے یہاں آجاتی تھی وہ لڑکی۔ آج جب میں اس کا تصوّر کرتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے خوشبو کا ایک جھونکا تھی۔ میرے خیال میں اسے کوئی نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔ وہ ایک بہت اچھا سا، خوبصورت سا، غیر مرئی سا خیال تھا ایک جھنکار تھی پازیب کی، پائل کی، جھرنے کی۔

کچھ دن بعد میری والدہ واپس آگئیں اور ہم نے وہ محلہ چھوڑ دیا۔ اب جو گھر ہمیں ملا تھا وہ شہر کے دوسرے کنارے پر تھا۔ گھر کے بالکل سامنے ایک گندا نالہ تھا۔ کچھ دن تو اس کی بُو نے بہت پریشان کیا [illegible] کو سونا مشکل تھا، کچھ بو کی وجہ سے کچھ مچھروں کی وجہ سے مگر پھر عادت ہو گئی۔

بو بھی نہیں آتی تھی اور مچھر بھی نہیں کاٹتے تھے۔ یا ہم نے بو اور مچھروں سے مفاہمت کر لی تھی یا انہوں نے۔

وہ مدرسہ جس میں اب پڑھنے جاتا تھا ایک مسجد کا حصہ تھا۔ میرا لحن اور قراءت بہت اچھی تھی۔ وہ مولوی صاحب جو یہاں تعلیم دیتے تھے انہوں نے مجھے بالکل تماشے کا بندر بنا دیا تھا۔ باہر کی کوئی مذہبی شخصیت جب بھی مدرسے میں آتی تھی مجھ سے قراءت سنواتے تھے۔ ایک مناجات تھی۔

ع تری ذات ہے اکبری سروری
مری بار کیوں دیر اتنی کری

وہ ترنم سے سنواتے تھے اور مجھے مانیٹر بنا دیا تھا۔ اس اسکول میں تین لڑکوں سے میری بہت اچھی دوستی ہو گئی۔ اچھن، مچھن دو بھائی تھے۔ ایک لڑکا اور تھا جس کا نام اسماعیل تھا۔ دوستی زیادہ تر اس وجہ سے بھی ہوئی کہ یہ بھی میرے گھر کے آس پاس ہی رہتے تھے۔ یہ تینوں ڈیرہ دار طوائفوں کے لڑکے تھے۔ اچھن اور مچھن تو ویسے ہی تھے۔ مزاج اور طبیعت میں تھوڑا الھڑپن تھا مگر اسماعیل سنجیدہ طبیعت کا لڑکا تھا۔ اسماعیل کی ماں کا نام حشمت تھا۔ وہ بہت سخت پردہ کرتی تھی مگر بہن پیشہ کرتی تھیں۔ اس کی تین بہنیں تھیں عشرت، مشتری اور گلاب۔ گلاب تو میری ہم عمر تھی مگر عشرت اور مشتری بڑی تھیں اور بہت خوبصورت بھی۔ یہ مجھے بہت بعد میں جا کر معلوم ہوا کہ ڈیرہ دار طوائفوں میں گھر کی بہو پیشہ نہیں کرتی۔ اسماعیل کی ماں اتنا سخت پردہ کرتی تھی کہ اسماعیل کبھی مجھے اپنی ماں سے ملانے نہیں لے گیا۔ عشرت اور مشتری کے پاس میں اکثر جا کر بیٹھ جاتا تھا مگر وہ بہت اچھی اور مہذب لڑکیاں تھیں۔

ایک بار ایسا ہوا، یہ اسماعیل سے ملاقات اور دوستی سے بہت پہلے کا واقعہ ہے۔ ایک روز میں نے دو نہایت خوبصورت لڑکیوں کو پیادہ پا دو تین آدمیوں کے ساتھ جاتے دیکھا۔ مجھے وہ اتنی اچھی لگیں کہ میں بھی ساتھ ہو لیا۔ کچھ دور چلنے کے بعد قلعے جیسے پھاٹک اور برجیوں والا ایک مکان آیا وہ اس کے اندر داخل ہو گئیں میں بھی چلا گیا۔ اندر ایک تخت پر ایک ادھیڑ عمر کا تنومند آدمی بیٹھا تھا۔ دونوں سلام کر کے اس کے پاس بیٹھ گئیں۔ میرا خیال ہے وہ جگادھری کا کوئی بہت بڑا رئیس یا چھوٹا موٹا راجہ ہوگا۔ وہ غالباً علیل تھا اور یہ دونوں لڑکیاں اس کی عیادت کو گئی تھیں۔ ان صاحب نے میری طرف دیکھا اور پوچھا یہ لڑکا کون ہے۔ وہ دونوں ناواقف تھیں۔ وہ صاحب زیر لب مسکرا کر خاموش ہو گئے۔ اسماعیل سے دوستی کے بعد جب میں اس کے گھر گیا تو پھر ان لڑکیوں کو دیکھا اور اس نے بتایا کہ وہ اس کی بہنیں

ہیں۔ ایسا ہی سخت پردہ اچھن اور چھن کی ماں بھی کرتی تھی۔ میں ان کے گھر بھی جایا کرتا تھا۔ ان کی چھوٹی بہن استاد سے گانے کی تعلیم لیا کرتی تھی اور بڑی بہن ساتھ گایا کرتی تھی۔ ایک بار سے زیادہ میں نے دیکھا لڑکی جب کوئی غلطی کرتی تھی استاد پوری طاقت سے سارنگی بجانے کا گز گھما کر مارتے تھے۔ لڑکی بلبلا کر دوہری ہو جاتی تھی۔ ایک بار کسی نے مجھے ایک منتر سکھایا جسے پڑھ کر میں گال اور کھال میں سے سوئی نکال دیتا تھا۔ اچھن یہ تماشہ دکھلانے کے لئے مجھے اپنی ماں کے پاس لے گیا۔ وہ ادھیڑ عمر کی عورت تھی اور میں بچہ ہی تھا مگر وہ اس پر خفا ہوئی کہ وہ مجھے اندر کیوں لے گیا۔

والد کے پاس آجانے سے وہ آزادی اور آوارگی جو مجھے سگھر میں میسر تھی نہیں رہی۔ میں بنیادی طور پر خواب کار ہوں۔ گھنٹوں بلکہ دنوں تنہا بیٹھا اپنے آپ میں گم رہ سکتا ہوں۔ لوگوں سے ملنا جلنا یا ہاؤ ہو مجھے بہت تھوڑی دیر کے لئے اچھا لگتا ہے۔ اگر یہ کام لمبا ہو جائے تو میں ہنگامہ چھوڑ کر پچھلے دروازے سے بھاگ لیتا ہوں۔ یہاں جگادھری میں گندے نالے کے دوسری طرف بہت سے باغ تھے اور کنڈ کے کنارے کئی مندر تھے۔ اس جگہ کو غالباً سورج کنڈ کہتے تھے میں کسی تنہا گوشے میں کنڈ کے کنارے سیڑھیوں پر جا کر بیٹھ جاتا تھا اور لوگوں کو کنڈ میں پوجا کرتے اور پیسے پھینکتے ہوئے دیکھتا رہتا تھا۔ کبھی کبھی کنڈ میں نہاتا تھا اور وہ پیسے کیچڑ میں سے چنتا تھا جو لوگ پوجا کے وقت پھینکتے تھے۔

یہ گھر جس میں ہم رہتے تھے اس کے پڑوس میں ایک کمہار کا گھر تھا۔ جو بہت اچھے برتن بناتا تھا اس کی ایک بیٹی تھی جس کا نام سیتا تھا۔ میں اکثر اسے اپنے گدھوں کو کھیتوں میں چرانے کے لئے لے جاتے دیکھا کرتا تھا۔ آج جب میں اس کے بارے میں سوچتا ہوں یا کبھی اس کا خیال آجاتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ راجکماری سیتا ہی کا کوئی جنم تھا۔ لانبا قد، چمپئی رنگ، بے داغ خوبصورت چہرہ بہت خوش آئند سا چلنے کا انداز مگر ان سب باتوں سے تو کوئی سیتا نہیں ہو جاتی نام رکھ لینے سے کیا ہوتا ہے۔

تھوڑے دن بعد ہم یہ گھر چھوڑ کر دوسرے گھر میں جا بسے۔ تھا وہ بھی اس گندے نالے کے کنارے مگر پانچ سات گھر چھوڑ کر۔ اس گھر اور پڑوس کے گھر کے درمیان دیوار میں ایک دروازہ بھی تھا۔ جس میں سے وہ لوگ ہمارے یہاں اور ہم ان کے ہاں جا سکتے تھے۔ میرا خیال ہے یہ دونوں مکان

ایک ہی مکان کا حصّہ تھے۔ جس کے مالک پڑوس کے مکان والے تھے۔ میں نے اس گھر کے مرد کو کبھی نہیں دیکھا اور دیکھا بھی ہوگا تو وہ بالکل میرے ذہن میں نہیں البتہ اس گھر کی تین عورتیں مجھے یاد ہیں۔ ایک ماں دو بیٹیاں۔ بڑی بیٹی جوان تھی اور طبعاً "کھلنڈری۔" اس گھر کے برابر یعنی مکان کا وہ حصّہ جس میں ہم تھے اس سے ملی ہوئی دیوار کے دوسری طرف ایک طویلہ تھا جس میں ایک چھیل چھبیلا سا نوجوان اپنے تانگے گھوڑے سمیت رہتا تھا۔ اس نے دیوار کے اندر سے دو تین اینٹیں نکال رکھی تھیں اور جب موج آتی تھی یا جب اس نوجوان تانگے والے کو فرصت ہوتی تھی بڑی بیٹی اور ماں، دونوں اس سے ٹھٹھول اور چھیڑ چھاڑ کیا کرتی تھیں۔ دوسری بیٹی کا نام شکورن تھا۔ وہ بڑی خاموش سی تھی۔ اس کا ناک نقشہ بہت سادا تھا۔ مگر اس کے اندر ایک چھب تھی۔ وہ زور سے نہیں ہنستی تھی۔ بہت نرمی سے مسکراتی تھی میں اور وہ دونوں دوست ہوگئے۔ میں اکثر اس کے گھر جانے لگا۔ ایک دن اس نے مجھے اپنا ریشمی رومال دیا جو بہت دن تک میرے پاس رہا۔ پھر جانے کہاں کھوگیا۔ کچھ دن بعد مجھے اس کے یہاں جانے سے گھبراہٹ ہونے لگی۔ میں جب جاتا تھا اس کی ماں میرے پاس بیٹھ جاتی تھی اور میری رانوں میں چٹکیاں لیتی تھی۔ یہ بات میں نے شکورن سے نہیں کہی۔ مگر اس کے گھر جانا کم کردیا۔ وہ ہمارے یہاں آنے لگی۔

میری والدہ کے جگادھری آجانے سے وہ دوسری بیوی والا قضیہ پھر کھڑا ہوگیا۔ میرے والد نے اس زمانے میں ایک دو باتیں ایسی کیں جن سے اس شبہ کو تقویت ملی۔ وہ مولوی آدمی، صوم و صلوٰۃ کے پابند، داڑھی رکھتے تھے مگر انہوں نے اچانک داڑھی منڈوا دی، کسی نے کہا شراب بھی پینے لگے ہیں۔ کسی نے کہا حشمت کے گھر جانے لگے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ ان تمام باتوں کا ایک ہی نتیجہ نکلا۔ ایک روز میں نے دیکھا میرے ایک رشتہ کے بزرگ جو ایک طرح سے میرے دادا ہوتے تھے اپنے بیٹے سمیت آپہنچے۔ وہ میرے والد کے ماموں تھے۔ جو بھی باتیں آپس میں ہوئی ہوں مگر والدہ ان کے ساتھ گھر چلی گئیں یعنی اپنے میکے اور میں پھر تنہا رہ گیا۔ والد سے خائف بھی ہوگیا تھا، اس لئے کہ والدہ کے کہنے سے میں نے چند بار ان کا پیچھا کیا تھا کہ وہ کہاں جاتے ہیں کیا کرتے ہیں یہ جاننے کے لئے اور یہ بات والد کو معلوم ہوگئی تھی۔

ہوسکتا ہے یہ محض میرے دل کا چور ہو ان کے ذہن میں ایسی کوئی بات ہی نہ ہو مگر وہ کسی ایسے کام میں ضرور مصروف تھے کہ میری طرف سے توجہ ہٹ گئی۔ میں پھر من مانی کرنے لگا۔ کبھی سکول

جاتا تھا کبھی نہیں جاتا۔ ایک بار تنہا سگھ چلا گیا تھا۔ والد کو اس کی خبر بھی نہیں ہوئی۔ دادی مجھے دیکھ کر بہت خوش ہوئیں۔ نیا اناج آیا تھا اس نے مسور کی دال بنائی۔ مسور کی دال اور گرم گرم روٹی کھا کر مجھے ایسا لطف آیا کہ بہت بار قورمہ بریانی کھا کر نہیں آیا تھا۔ اس مزے کا ایک سبب شاید یہ تھا کہ میں بہت بھوکا تھا۔

جب میں سگھ بستی میں رہتا تھا اپنی گائیں چراتا تھا اور ایک طرح سے کھیت مزدور کی زندگی گزار رہا تھا۔ میرے ذہن میں یہی تھا کہ بس اب یہی میرا مستقبل ہے۔ میں اس رحمت کے لڑکوں سے جو گیدڑ کے کاٹنے سے پاگل ہو کر مر گیا تھا ہل چلانا سیکھا کرتا تھا۔ اگر پھالی ذرا ٹیڑھی ہوتی تھی وہ میرے ہاتھ پر بڑے زور سے پینی مارتے تھے۔ اپنی نہاد اور گرد و پیش کی وجہ سے میرے ذہن میں زندگی کا کوئی ارفع یا اعلیٰ تصور نہیں تھا۔ میں جو آج زندہ ہوں یہ بھی محض اتفاق ہے۔ ورنہ اپنی طرف سے میں نے کبھی کوئی ایسی کوشش نہیں کی کہ زندہ رہوں۔ وہ نہر جس کے کنارے میں اپنی گائیں چرایا کرتا تھا میں تیرتا ہوا اس کے بیچ پہنچ جاتا تھا جبکہ میں بہت اچھا تیراک نہیں تھا۔ ان جنگلوں میں تنہا گھومتا پھرتا تھا جن میں بھیڑیئے اور لکڑ بگھے تھے۔ جب سرکنڈے کا جنگل پھولتا تھا اور جھڑ بیریوں میں بیر آتے تھے جنگلی کگروندے اپنی بہار پر آتے تھے ان کے پھولوں میں اتنی مہک ہوتی تھی۔ اس مہک کا پیچھا کرتے ہوئے میں کگروندوں کے جھاڑ تلاش کرتا پھرتا تھا۔ یہ سوچے بغیر کہ یہاں بہت سے خطرے ہیں۔ سگھ بستی کے کھیتوں میں بچے نگینے ڈھونڈا کرتے تھے۔ بوڑیہ کے مکانوں سے بہت قدیم تہذیب کا اندازہ ہوتا تھا۔ بوڑیہ اور جگادھری کے مکان، ان کی لکھوری اینٹوں کی سڑکیں اس قدامت کی نشانی تھیں جس کی تاریخ مجھے معلوم نہیں تھی۔ اس وقت اس بات کا احساس کبھی نہیں تھا۔ علم البشر مجھے ہمیشہ برانگیخت کرتا ہے۔ بشر کا آغاز اس کا عروج اس کا زوال یہ سب مجھے جانے کہاں کھینچے جاتے ہیں ابھی دو ایک سال ہوئے جب میں نے ایک خبر پڑھی۔ وہ سگھ کے بارے میں تھی۔ وہاں آثار قدیمہ کے محکمے نے کھدائی کی اور دو تین صدی قبل مسیح کے مکانات کے آثار ملے۔

وہ جو میں نے اوپر ذکر کیا میرا زندہ رہنا محض ایک اتفاق ہے اس سے متعلق ایک اور واقعہ مجھے اب تک یاد ہے۔ میں اباکے ساتھ جگادھری آیا تھا، واپسی میں انہوں نے کسی سے کہہ کر مجھے تانگے میں بٹھا دیا۔ پلان یہ تھا کہ میں پہلے بوڑیہ جاؤں۔ وہاں سے سگھ قریب ہے۔ بوڑیہ سے گھر چلا جاؤں

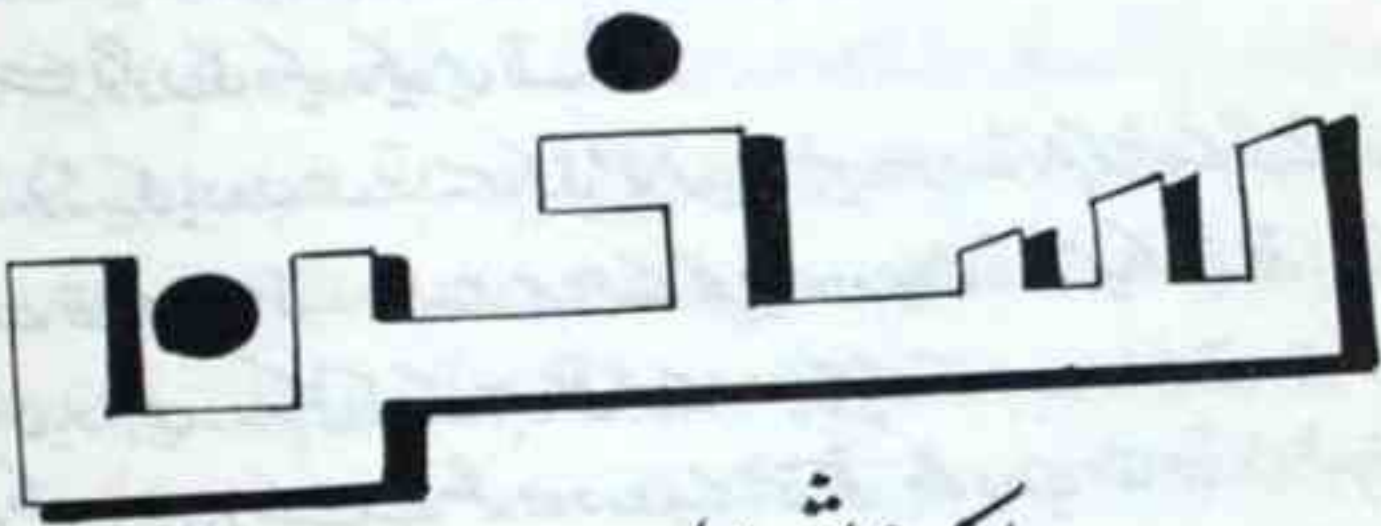
تانگے والے دونوں نوجوان لڑکے تھے۔ تانگے کا گھوڑا بہت سرکش تھا اور قابو میں نہیں آرہا تھا۔ شاید وہ گھوڑا انہوں نے نیا نیا خریدا تھا۔ اس تانگے میں آگے کی طرف دونوں تانگے والے اور ایک اور صاحب بیٹھے۔ پیچھے میں اور میرے ساتھ ایک موٹا آدمی۔ کوئی بوڑھیہ کا حاجی معلوم ہوتا تھا۔ شہر سے نکلنے کے تھوڑی ہی دیر بعد گھوڑا بے قابو ہو کر اس تیزی سے بھاگا کہ روکنا مشکل ہوگیا۔ روکنے کے لئے جب اس نے راسیں کھینچیں تو راسیں ٹوٹ گئیں۔ اب گھوڑا تھا اور سڑک۔ سڑک پہ ایک پلیا تھی۔ تانگے کا پہیہ پوری طاقت کے ساتھ اس سے ٹکرایا۔ جب راسیں ٹوٹیں آگے جو صاحب بیٹھے تھے وہ کود گئے اور پتھروں کے ایک ڈھیر پر گرے۔ پلیا سے ٹکرانے کے بعد تانگہ اُلٹ گیا۔ پھر کیا ہوا مجھے نہیں معلوم۔ تھوڑی کے بعد جب میرے حواس قائم ہوئے تو دیکھا آگے پیچھے کی دونوں گریاں میرے نیچے ہیں۔ ایک گردن کے نیچے اور ایک چوتڑوں کے نیچے۔ مجھے ایک خراش بھی نہیں آئی تھی۔ مگر جو صاحب کودے تھے وہ لہولہان تھے اور میرے برابر جو موٹا آدمی بیٹھا تھا اسے بہت چوٹیں آئی تھیں۔ وہ بے ہوش تھا اور تانگے والے دونوں لڑکے بُری طرح زخمی ہوگئے تھے۔ ان کے ہاتھوں اور ماتھے سے خون بہہ رہا تھا۔ بہت لوگ اکٹھا ہوگئے۔ ایک آدمی نے مجھے اُٹھایا۔ دیکھا مجھے کچھ نہیں ہوا۔ کہنے لگا "جا بے لونڈے تو بھاگ" اور دوسرے لوگوں کی دیکھ ریکھ میں لگ گئے۔

بوڑھیہ کی یادوں میں تو ایسی کوئی خاص یاد نہیں سوائے رام کرشن کے گھر کے۔ رام کرشن میرا ہم جماعت تھا اور دیوالی کے دنوں میں ہم اس کے گھر میں رام لیلا کا ڈرامہ کیا کرتے تھے۔ میں کیا بنتا تھا مجھے بالکل یاد نہیں۔ رام کشن کی ایک بہن تھی جس کے منہ پہ چیچک کے بہت داغ تھے اتنے کہ اس کا شمار کم رو لڑکیوں میں ہو سکتا ہے مگر وہ دروپدی بنتی تھی۔ جگا دھری مقابلتاً بڑا شہر تھا۔ یہ شہر برتنوں کے لئے بہت مشہور ہے۔ ہر دوسری گلی سے بڑھیوں کے ہتھوڑوں اور دھونکنیوں کی آواز آتی رہتی تھی۔

میں سورج کنڈ سے جو پیسے ڈھونڈ کر لایا کرتا تھا ان کے دہی بڑے کھایا کرتا تھا۔ شام کے وقت ایک دہی بڑے والا لکڑی کی بہت بڑی پرات میں دہی بڑے لے کر آتا تھا۔ جو بہت ہی نرم اور مزے دار ہوتے تھے۔ مجھے بہت بعد میں پتہ چلا کہ جگا دھری برتنوں کے علاوہ دہی بڑوں کے لئے بھی مشہور ہے۔ کمہاروں کا محلّہ جہاں ہم بہت آغاز میں جا کر رہے تھے وہاں پڑوس کی ایک گلی کے ایک لڑکے

سے میری ملاقات ہو گئی۔ وہ تانگہ چلاتا تھا اور سگریٹ میں بھر کے چرس پیتا تھا۔ اس نے دو چار بار مجھے بھی دو چار کش دیے۔ مگر چرس اچھی نہیں لگی مجھے اس میں بو بہت تھی۔

ایک بار جب میں سکول سے آرہا تھا راستے میں ایک مہاجن کے لڑکے کی بارات ملی۔ بہت بھیڑ تھی۔ میں بچ کر ایک طرف کھڑا ہو گیا۔ دولہا کے اوپر سے روپیئے نچھاور کئے جا رہے تھے چاندی کا ایک روپیہ میرے نزدیک آکر گرا۔ میں نے اٹھالیا اور لاکر اماں کو دے دیا۔ عید قریب تھی۔ انہوں نے ہرے رنگ کی زری کا ایک ٹکڑا خریدا اس روپیہ سے اور میرے لئے صدری بنوادی وہ صدری لٹھے کی شلوار کے ساتھ میں نے عید پر پہنی۔

والدہ کے میکے چلے جانے کے بعد سگھ، بوڑیہ، جگادھری اور اس کے آس پاس کے باغوں کی آوارہ گردی سے میں الجھ گیا۔ ابا کے اور میرے درمیان کبھی بظاہر کوئی قدر مشترک نہیں رہ گئی تھی۔ ایک روز میں نے جہاں ابا پیسے رکھا کرتے تھے وہاں سے چرائے اور جگادھری کو ہمیشہ کے لئے خیرباد کہہ دیا!۔

سوغات، پہلی کتاب: ایک گفتگو

شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود، عرفان صدیقی

عرفان: گفتگو کا موضوع ہے سوغات کا دورِ جدید یا سوغات کا نئے سرے سے اجرا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ضروری ہے کہ سوغات کا نیا دور شروع ہونے سے پہلے سوغات کیا تھا، اس پر کچھ گفتگو ہو جائے تو میری درخواست ہے شمس الرحمٰن فاروقی صاحب سے کہ وہ پچھلے سوغات کی ادبی قدر وقیمت اور اس کی اہمیت پر روشنی ڈالیں، اور یہ کہ ادب کو ایک واضح نہج دینے میں سوغات نے اور سوغات کے مدیر محمود ایاز صاحب نے کیا کردار انجام دیا۔

نیر مسعود: ہاں اس لئے کہ فاروقی صاحب، سوغات کو شب خون کا پیش رو کہا جاتا ہے۔

فاروقی: درست۔ آپ حضرات کو تو یہ معلوم ہی ہے کہ یہ سوغات کا درحقیقت دورِ سوم ہے۔ اس کے معنی ہیں کہ سب سے پہلے سوغات جو نکلا تھا، وہ پچاس والی دہائی کے دوران، اور پھر اس کو محمود ایاز نے سنبھالا اور تقریباً ۶۳ء تک وہ اس کو نکالتے رہے، پھر محمود ایاز کی جو مصروفیتیں ہیں وہ اس قدر وسیع ہیں، مثلاً مطالعہ، اور شاعری اور تبصرہ وتنقید کے علاوہ اور بہت سی، تو غالباً اُن مصروفیتوں کی بنا پر سوغات کا نکلنا بند ہو گیا، مجھے یاد ہے کہ میں نے ایک مضمون اُن کو بھیجا تھا سوغات میں چھپنے کے لئے، بہت پہلے کوئی ۴۶ء ہوگا، تو انہوں نے بہت خوشی سے قبول کیا، لیکن مضمون پھر چھپ نہیں پایا، اور مجھے جس بات پر حیرت ہوئی وہ یہ نہیں تھی کہ مضمون چھپا نہیں یا چھپنے کے لئے انہوں نے منظور کر لیا، بلکہ یہ کہ اس کے بہت دنوں بعد جب میں نے ان سے کہلایا کہ اگر ممکن ہو تو اسے واپس کر دیا جائے تاکہ میں اسے کہیں اور استعمال کر لوں۔ تو انہوں نے مضمون واپس کر دیا۔ یعنی اس قدر منتظم تھا یہ آدمی، تھا اور ہے، منتظم اور منظّم، کہ پرچہ بند ہونے کے کئی سال بعد بھی وہ کاغذات موجود رہے اور مجھ حقیر کا مضمون محفوظ رہا اور انہوں نے واپس کیا۔ پھر انہوں نے ۷۰ء،

یا ۴۲ء کے آس پاس ایک بار پھر اس کو شروع کیا اور دو شمارے نکالے۔ کچھ تو اس لیے کہ تھوڑا زمانہ بدل چکا تھا اور جس طرح سے کہ نئی تحریریں ایک جدت اور ایک طرح کی Schockingness تھی، وہ اب نہیں رہ گئی تھی، اس کو وہ پذیرائی حاصل نہیں ہوئی، جس کی ہم لوگوں کو امید تھی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ محمود ایاز کی مصروفیتیں چوں کہ اس زمانے میں اور کچھ بڑھ گئی ہوں، کہ ناٹک اردو اکادمی کی صدارت ایک روزنامے کی ادارت وغیرہ۔ خیر، تو دو شماروں کے بعد وہ پھر نہیں نکالا گیا۔

عرفان : دورِ دوم میں ؟

فاروقی : دورِ دوم میں۔ اور دورِ سوم اس کا اب، کوئی پندرہ سولہ سال بعد شروع ہوا ہے، اور اس کا دم خم ایسا لگتا ہے کہ بالکل دورِ اوّل کا سا زمانہ پھر آ رہا ہے۔ سوغات کے دورِ اوّل میں سب سے اہم تین باتیں تھیں۔ پہلی بات تو یہ تھی کہ وہ ادب اور وہ تحریر جس کو اس زمانے میں کہیں اور جائے پناہ نہیں مل سکتی تھی اس کو سامنے لانا اور اس کی خوبیوں کو واضح کرنا اور معاصر ادب کے مسائل پر گرما گرم گفتگو کرنا، جس میں گرما گرمی تصورات کی بنا پر ہو، ذاتیات کی بنا پر نہ ہو، جیسے اب ہوتا ہے کہ کسی نے کہا نیر صاحب تو شراب پیتے پکڑے گئے، یا یہ کہ عرفان صدیقی صاحب نے تو فلاں کو چانٹا مار دیا، یا فاروقی صاحب فلاں سے گفتگو نہیں کرتے ہیں، اس طرح کی ذاتیات نہیں بلکہ، مثلاً مشہور مضمون محبوب خزاں کا "مگر سچ کون بولے گا" جس میں انہوں نے بعض مسائل کی طرف اشارہ کیا تھا کہ کس طرح شاعری کو آج کل لوگ پسند نہیں کر رہے ہیں اور کیوں نہیں کر رہے ہیں، پھر اس کا جواب خلیل الرحمن اعظمی نے لکھا، وہ بھی بہت زیر بحث رہا۔ ایک تو یہ۔ دوسری بات یہ کہ تبصروں کی روایت میں ایک بڑا شان دار اضافہ، کہ بالکل بے کم و کاست تبصرے، پھر تبصرے لکھنے والے بھی معمولی لوگ نہیں، مثلاً نظیر صدیقی کی کتاب "میرے خیال میں" پر آلِ احمد سرور کا تبصرہ۔ اس طرح کے لوگوں سے تبصرے لکھوائے گئے۔ خود محمود ایاز نے بہت اچھے تبصرے لکھے۔ وہ جو ایک تقریظی اور تعریفی اور پاس داری کا معاملہ تھا، ترقی پسندوں میں خاص کر تھا کہ چوں کہ وہ فلاں کی نظم ہے لہٰذا عظیم ہو گی، اور لفظِ عظیم کا استعمال وہ لوگ بے دریغ کرتے تھے، اس کے مقابلے میں یہاں بڑا سلجھا ہوا ٹھنڈا تبصرے کا انداز تھا، جیسا ہونا چاہیے، تیسری بات یہ کہ بین الاقوامی ادبی صورتِ حال کا بڑا ذکر اور نئی چیزیں یورپ میں کیا لکھی جا رہی ہیں، نئے مسائل کیا زیرِ بحث ہیں، کس طرح کے اسالیب زیرِ بحث ہیں، ترجمے بہت

سالے، کچھ براہ راست، مثلاً محمد عمر میمن کے ترجمے جو براہ راست فرانسیسی سے تھے، اور ترجمے بہت سارے دوسری زبانوں سے۔ تو بالکل یہ لگتا تھا کہ ایک نیا دروازہ کھلا ہے ادب میں، اور خاص کر ہم لوگوں کو اُس زمانے میں، جب نوعمر اور نوجوان اور اس تلاش میں تھے کہ ہم لوگوں کے جو خیالات ہیں، کہیں ان کو جگہ مل سکے، تو ہم کو یہ لگا کہ ایک نیا گھر بن گیا ہے جس میں ہم محفوظ اور بہ عافیت رہ سکتے ہیں اور ہماری بات سننے والے موجود ہیں۔ اختر الایمان کی شاعری، عزیز حامد مدنی کی شاعری، اس طرح کے لوگ جن کا اُس وقت پورا اہم مقام ہم متعین نہیں کر سکے تھے، ترقی پسندوں کے زیر اثر، ان کو زبردست توجّہ کا مرکز بنایا۔ یہ چیزیں ایسی تھیں جن کی بنا پر سوغات نے بہت جلد ایک مقام حاصل کر لیا۔ اچھا ایک بات اور تھی جو میں کہے دیتا ہوں، حالاں کہ اس کا تجزیہ کرنا ممکن نہیں ہے، وہ یہ کہ مدیر کی شخصیت میں خود ایک بات ہوتی ہے ورنہ ممکن ہے کہ پچاس سال تک آپ رسالہ نکالتے رہیں، ممکن ہے کہ آپ کو اس زمانے کے تمام اچھے لکھنے والوں کا تعاون حاصل ہو، اس کے باوجود رسالے کا کردار نہ بنے۔

عرفان: ہاں کردار نہیں بن پاتا، بہت سے رسالے ہیں۔

فاروقی: اور یہ ہو سکتا ہے کہ آپ پانچ شمارے نکالیے، لیکن پانچ شماروں میں آپ نے پرچے کا ایسا ایک پیکر بنا لیا کہ ہر شخص سمجھتا ہے اور صحیح سمجھتا ہے، کہ جس طرح کا ادب وہ پیش کر رہا ہے اس ادب کا وہ مرکزی نمائندہ ہے: اس میں ظاہر ہے کہ محمود ایاز صاحب کی شخصیت کا بڑا حصہ تھا۔ اور محمود ایاز صاحب کی شخصیت میں جہاں اور باتیں تھیں وہیں ایک طرح کی جسے آپ انانیت کہیں، غیر جانب داری کہیں، یا ان کا جگرے دل ہونا کہیں کہ وہ لگی لپٹی نہیں رکھتے تھے۔ بڑے سے بڑا شاعر ہے اگر اس کی نظم پسند نہیں آئی، واپس کر دی۔ اگر مضمون کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ کمزور ہے تو کہہ دیا کہ بھئی، کمزور ہے، اس کو ہم نہیں چھاپ سکتے ہیں یا یہ کہ اس کو پھر سے لکھو۔ یا یہ کہ اپنے اداریوں میں جن چیزوں کو وہ قابل ذکر سمجھتے تھے، اس شمارے کی، ان چیزوں پہ وہ تبصرہ بھی کرتے تھے اور بڑی بے لاگ رائے دیتے تھے۔ بعض اوقات تو ایسا بھی ہوا کہ۔۔۔ مجھے یاد ہے کہ ایک بار وحید اختر کا ایک مضمون چھپا تھا جس کے بارے میں کچھ رائے بھی چھپی تھی محمود ایاز کی، دو تین جملوں کی، اداریے میں، تو وحید اختر ناراض ہوئے کہ صاحب آپ نے میرے مضمون کی قدر کو کم کرنے کے لئے یہ جملے لکھے ہیں۔ محمود ایاز نے جواب میں لکھا کہ اگر آپ کو اپنے اوپر اتنا بھی اعتماد نہیں ہے کہ آپ کا بارہ صفحے کا مضمون

آپ کی بات کو قائم کرنے کے لیے کافی نہیں ہے، اور میرے تین جملوں سے وہ کم زور پڑ جائے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ میں اعتماد کی کمی ہے۔ اب ظاہر ہے، ضروری نہیں کہ یہ بات صحیح ہو، لیکن جو مدیر کا رویّہ ہے وہ ایک طرح سے تحکّمانہ بھی، لیکن اس کے پیچھے یہ تھا کہ ہر مدیر کو، ہر لکھنے والے کو اپنے معیار پر قائم رہنے اور اس پر اصرار کرنے کا حق ہے، تو یہ تمام چیزیں ایسی تھیں جن کی بنا پر سوغات ایک بڑا تاریخی رسالہ بن گیا۔

عرفان : درست ہے۔ میں ایک بات اسی گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے خاص طور پر نیّر مسعود صاحب آپ سے درخواست کر رہا ہوں کہ اس سلسلے میں کچھ اظہارِ خیال فرمائیں۔ ابھی فاروقی صاحب نے کہا، اور درست کہا کہ ہر رسالے پر اس کے مدیر کی شخصیت کا ایک عکس قائم ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ چھاپ یا عکس دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ مدیر اپنے انتخاب اور اپنے تعصبات اور اپنے ترجیحات میں بے حد سخت ہوتے ہوئے بھی خود رسالے کے صفحات پر کہیں دکھائی نہ دے۔ علاوہ اس حصّے کے جسے آپ اداریہ کہہ لیجئے یا جو جی چاہے کہہ لیجئے۔ تو ایک تو مدیر کی شخصیت اس طرح نمایاں ہوتی ہے کہ اس کی ترتیب دیے ہوئے رسالے میں کیا آرہا ہے۔ اس کی مثالیں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر اسی زمانے میں جس کا ہم لوگ ذکر کر رہے ہیں، سوغات کے دورِ اوّل اور اس کے بعد دورِ دوّم میں، اس زمانے میں دو طرح کے رسالے خاص طور پر بڑی ادبی اہمیت رکھتے تھے۔ اُن میں سے دو ایک پاکستان سے نکلتے تھے، مثلاً ساقی پاکستان جا چکا تھا، اور نیا دور پاکستان سے نکل رہا تھا۔ اس سے پہلے ادبی دنیا کی خاص وقعت تھی، اور اس سے پہلے تو طویل فہرست ہے۔ میں یہ عرض کر رہا ہوں کہ ایک تو چھاپ وہ ہے جو مثال کے طور پر ادبی دنیا کے اوپر مولانا صلاح الدین احمد کی تھی، یا ساقی پر شاہد احمد دہلوی کی تھی۔ صلاح الدین احمد صاحب تو کہیں کہیں دکھائی بھی دیتے تھے، اور ان کی بات کی بازگشت خود رسالے کے صفحات میں سنائی دیتی تھی، لیکن ساقی کے صفحات پر شاہد احمد دہلوی، علاوہ اس کے کہ انھوں نے جو ترجمے کیے انگریزی ڈراموں کے، خاص طور پر شیکسپیر کے، اور دوسری چیزوں کے ترجمے وغیرہ، ان کے علاوہ کہیں شاہد احمد دہلوی نہیں دکھائی دیتے تھے۔ حد یہ ہے کہ اُس زمانے کے ادبی رجحانات پر بھی جو گفتگو ہوتی تھی وہ مثلاً عسکری صاحب کرتے تھے، جھلکیاں کے کالم میں۔ تو یہ دو مثالیں ہوئیں مدیر کی شخصیت کی چھاپ یا اس کا عکس رسالے پر قائم ہونے کے سلسلے میں۔ میں جاننا چاہتا ہوں کہ آپ کا کیا خیال ہے کہ محمود ایاز صاحب کی شخصیت سوغات پر کس صورت میں اثر انداز ہوتی ہے۔

نیّر : دو صورتوں سے عرض کر سکتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ صفحات کے اوپر کیا کردار رہے محمود ایاز

صاحب کا' اور ایک ۔ چوں کہ اُن سے خط و کتابت ہوتی رہتی ہے تو ۔ صفحات کے پیچھے کیا کردار ہے ، تو اس پس منظری کردار کے بارے میں پہلے عرض کردوں ۔ انہوں نے مجھ کو لکھا کہ سوغات پھر سے نکال رہا ہوں آپ کچھ چیزیں بھجوائیے لکھنؤ سے ۔ تیر میں نے ایک پیکٹ بھیج دیا' عرفان صاحب' آپ ہی کی دس غزلیں تھیں ۔ انیس اشفاق کی غزلیں تھیں ۔ اور بہت سی چیزیں تھیں ۔ لیکن تھوڑے ہی دن بعد ان میں سے بہت سی چیزیں بغیر کسی تبصرے کے' رجسٹری کے ذریعے واپس آگئیں ۔ انہوں نے یہ بھی نہیں لکھا کہ یہ چیزیں مجھ کو پسند نہیں آئیں ۔ ایک آدھ چیز ان میں میری بھی تھی ، اور کئی دوستوں کی ، میں نے دوستوں کو بتایا بھی نہیں کہ تمھاری چیز واپس آگئی ہے ۔ محمد عمر میمن صاحب نے مجھ کو اپنا ایک افسانہ بھیجا تھا "جاتی چیزیں" ۔ یہ فاروقی صاحب نے بھی پڑھا تھا' آپ کو بھی پڑھوایا تھا ۔ اچھا افسانہ ہے ۔ اور تین چار بار اس کو میمن صاحب نے لکھا ۔ ایک بار لکھ کر بھیجا' پھر لکھا کہ اب میں نے کچھ اور تبدیلی کر دی ہے' پھر کچھ اور' تو یہ آخری صورت اس کی مَیں نے محمود ایاز صاحب کو بھیج دی تھی ۔ ان کا خط آیا ، میمن صاحب کے افسانے کی خاص طور پر تعریف کی ، کچھ چیزوں پر اعتراض بھی کیا ، اور خاصے سخت لفظوں میں ۔ مَیں نے میمن صاحب کو صرف یہ لکھ دیا کہ افسانہ محمود ایاز صاحب کو بھیج دیا ہے اور انھیں پسند آیا ہے ، کچھ باتوں پر اعتراض ہے ۔ تو میمن صاحب نے محمود ایاز صاحب کو لکھا کہ وہ اعتراض آپ مجھ کو بھی بتائیے تاکہ ان کی روشنی میں پھر سے غور کروں ۔ اب محمود ایاز صاحب نے انھیں جو خط لکھا اس کی کاپی مجھ کو بھی بھیجی ۔ تو جو کچھ انہوں نے مجھ کو لکھا تھا اس سے بہت زیادہ اور بڑی بے رحمی کے ساتھ اس افسانے کی تنقید کی تھی ۔ اچھا' اب میمن کا بھی حوصلہ قابلِ داد ہے کہ انہوں نے لکھا ٹھیک ہے' آپ اس کو ابھی نہ چھاپیے ، مَیں پھر سے لکھ رہا ہوں ۔ محمود ایاز صاحب نے مجھے لکھا بھی کہ وہ بڑے حوصلے اور ہمت کے آدمی ہیں کہ اس کو پھر سے لکھنے پر تیار ہیں ۔

فاروقی : صحیح ہے ۔

نیّر مسعود : تو یہ تو رسالے کے صفحات کے پیچھے جو مدیر کارگر اور کارفرما رہتا ہے' اس کی مثال تھی ۔ اب جو شمارہ آیا ہے سوغات کا' پہلی کتاب جسے کہا ہے' اس میں جیسا کہ آپ نے فرمایا' مدیر ہر جگہ موجود نہیں ہے ۔ ایک تو وہی اداریے میں ہے ۔ ایک اختر الایمان صاحب سے جو انٹرویو لیا ہے ۔

عرفان : ہاں ، لیکن اس میں مدیر کی حیثیت سے نہیں ہیں ۔

نیّر : مدیر کی حیثیت سے نہیں ہیں ، اور انٹرویو وہ مزے کا ہے ' اختر الایمان صاحب

زیادہ ..... وہ گفتگو کے میدان کے زیادہ آدمی نہیں ہیں ، تو انٹرویو اتنا عمدہ نہیں ہو سکتا جتنا کسی طرار ادیب کا انٹرویو ہو سکتا تھا۔ باقی انہوں نے صرف ..... وہ جو جگہیں پُر کرنے کے لیے اقتباس دیے ہیں ، بیشتر عسکری صاحب کے ہیں ، کہیں کہیں مشتاق احمد یوسفی کے ، ان سے اُن کے تھوڑے بہت تیور معلوم ہو جاتے ہیں۔ اور وہ برابر اسی پر زور دے رہے ہیں تاکہ ایک اقلیت ہے جو ادب کو خالص ادب کے طور پر پڑھنا چاہتی ہے ، اور اسی اقلیت کے لیے یہ رسالہ نکل رہا ہے۔ یہ صاف معلوم ہو رہا ہے کہ وہ ادب کی موجودہ صورتِ حال سے مطمئن نہیں ہیں بلکہ اُن کے ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاید کسی بھی صورتِ حال سے مطمئن نہیں رہے۔ انہوں نے لکھا کہ عجیب عالم ہے ادب کا ، پہلے ترقی پسندی کا زور رہا ، پھر جدیدیت آئی ، اور اب ہم کو ساختیات اور پس ساختیات میں الجھایا جا رہا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی بھی چیز جو فیشن کی طرح چلتی ہے ، ان کو پسند نہیں آتی۔ لیکن ساختیات پر بھی انہوں نے چھاپا ہے۔ تو یہ کچھ عجیب طرح کی چیز ہے کہ ذاتی پسند نا پسند ہے بھی اُن کی ، اور اس کو وہ مسلط بھی نہیں کرنا چاہ رہے ہیں۔ اور اس کے باوجود رسالے کا ایک کردار بھی بنا رہے ہیں مشکل کام ہے صاحب ....

عرفان : بہت مشکل ہے۔

نیّر : اور فاروقی صاحب چوں کہ شب خون مرتّب کرتے رہے ہیں ، وہ ان مسائل سے...

عرفان : اصل میں وہ جو بات آپ نے کہی ، اور وہ شب خون پر بھی یقیناً صادق آتی ہے ، وہ یہ کہ کسی بھی ادبی رسالے کو ادبی تصوّرات کا ایک طرح سے مثلاً کامن ویلتھ تصوّر کرنا ، یہ گویا بنیادی اپروچ کم از کم مجھے لگتی ہے ، کامن ویلتھ کی۔ یہ ٹھیک ہے کہ ذاتی سطح پر میرے تعصّبات ہو سکتے ہیں بہ حیثیت ایک لکھنے والے کے ، لیکن ایک مدیر کی حیثیت سے جب میں ایک رسالہ ، اور اپنی کوشش سے ایک وقیع رسالہ مرتّب کر رہا ہوں تو میرا فرض یہ ہے کہ اس میں باہم متضاد بھی اگر کچھ تصوّرات ہیں تو ان کو جگہ دوں۔ یہ تو ایک بات ہوئی۔ میں ذرا سا اسی سلسلے میں بات کو آگے بڑھانا چاہتا ہوں۔ کہ سوغات کی اہمیت....

Contents : بہرہم بعد میں تفصیلی گفتگو کریں گے ، ابھی یہ ہے کہ ، مثال کے طور پر اسی زمانے میں ، دورِ دوم کہیے ، دو ایک رسالے اور نکلتے تھے جن میں قابلِ ذکر رسالہ شاہراہ تھا ، ترقی پسندوں کا نمائندہ رسالہ ، ان کا ترجمان ایک طرح سے ، تو فاروقی صاحب ، آپ بھی فرمائیں ، اور نیّر صاحب آپ بھی اظہارِ خیال کریں ، کہ آپ کے خیال میں ان دونوں رسالوں کی ادبی اپروچ میں کیا فرق تھا۔ ایک فرق تو بالکل واضح ہے کہ

ظاہر ہے وہ رسالہ ترقی پسندی یا کسی بھی خاص تحریک یا رجحان سے وابستہ تھا، اس کا دروازہ کھلا ہوا انہیں لوگوں کے لیے تھا جو نظریاتی طور پر یا تصوراتی طور پر اس تحریک یا رجحان سے متعلق تھے۔ دوسرے خیالات کو اس میں جگہ شاید نہیں ملتی تھی۔ شاید کیا بلکہ یقیناً۔ لیکن یہ بات مثال کے طور پر سوغات میں نہیں تھی، تو ایک تو اس طرح سے یہ Stand Out کرتا ہے اپنے ہم عصر دوسرے رسالوں میں۔ فاروقی صاحب آپ کا کیا خیال ہے؟

فاروقی: دو.... بالکل صحیح کہا آپ نے..... اس میں دو باتیں میں بس اور بڑھانا چاہتا ہوں۔ شاہراہ کے، اللہ معاف کرے، اچھے اچھے مدیر اس کے ہو چکے ہیں، کچھ ان میں سے زندہ نہیں ہیں، لیکن ان میں ادبی خوب صورتی کو پہچاننے کی صلاحیت یا تو کم تھی، یا اگر تھی تو وہ اس کو بروئے کار نہیں لاتے تھے۔

عمرفان: یا پھر خوب صورتی کا ان کا اپنا ایک تصور تھا، ایک معیار تھا۔

فاروقی: وہ تو تھا ہی، لیکن اس کے باوجود یہ بھی ممکن ہے کہ اس خوب صورتی کو الگ رکھتے ہوئے بھی، کسی تحریر کو، کسی نظم کو، افسانے کو ہم اس قابل سمجھیں کہ اس کو معرض بحث میں لائیں، اور ایک بہچان اس کی یہ ہوتی ہے کہ جس طرح کے لوگ شاہراہ میں چھپتے تھے اور جس طرح کے لوگ سوغات میں چھپتے تھے ان میں سے کن لوگوں کی Staying Power ہم نے دیکھی، یعنی کون سے لوگ کب تک قائم رہے، تو ہم یہ دیکھتے ہی ہیں کہ سوغات میں جن لوگوں کو خاص طور پر جگہ ملی، ان میں سے ضمیر الدین احمد، یا خود اختر الایمان، عزیز احمد مدنی، خلیل الرحمٰن اعظمی، اس طرح کے لوگوں کی بڑی Staying Power تھی یعنی یہ لوگ ٹھہرے رہے۔ تو مطلب کہنے کا یہ ہے کہ محمود ایاز کی نگاہ میں یہ خوبی تھی اور رہے غالباً ابھی، کہ وہ ایسے لکھنے والوں کو نمایاں جگہ دیتے تھے جن میں دیر تک ادبی پر وڈکشن کی صلاحیت ہو، اور جو مرورِ ایام کے ساتھ بھی اپنی وقعت اور اہمیت کو باقی رکھیں۔ اس کے برخلاف شاہراہ کا معاملہ یہ نہیں تھا۔ شاہراہ میں اُس وقت جو لوگ لکھ رہے تھے ان میں سے بہت سے ایسے تھے جو عزیز حامد مدنی، یا اختر الایمان، یا ضمیر الدین احمد سے بہت زیادہ مشہور تھے، لیکن آج زور لگانا پڑتا ہے سوچنے کے لیے، کہ وہ کون سے لوگ تھے اور کہاں گئے۔ دوسری بات یہ کہ سوغات میں ہمیشہ سے یہ ایک خوبی رہی کہ، جیسا کہ آپ نے فرمایا Common Wealth Of Ideas کا تصور چاہیے واضح طور پر محمود ایاز، یا ان کے پہلے ممتاز شیریں نے پیش کیا ہو، یا یہ کہ ان لوگوں کے مزاج کا خاصّہ تھا، غالباً دوسری بات صحیح ہے، مزاج کا خاصّہ تھا، کہ یہ لوگ اردو ادب کو تنہا، واحد،

کسی کونے میں بیٹھا ہوا نہیں تصور کرتے تھے، بلکہ بڑی کمیونٹی کا حصہ قرار دیتے تھے جس کی بنا پر ان کے رسالے میں جو Liveliness تھی ... اب مجھے بہت اچھی طرح سے یاد ہے کہ ایک مضمون چھپا تھا مایاکافسکی پر شاہراہ میں: جو کسی روسی مضمون کا کچھ ترجمہ، کچھ اس پر اضافہ کر کے چھاپا گیا تھا۔ تو میں، میرا لڑکپن تھا، ظاہر ہے کہ مایاکافسکی کے نام سے ہم لوگ تھوڑا بہت آشنا تھے۔ کچھ لوگوں نے ذکر اس کا کیا تھا، اردو والوں نے، لیکن اس مضمون کو پڑھ کر معلوم ہوا کہ یہ جو Myth Making اور Image Building کا ان لوگوں کا طریقہ ہے، وہ پوری طرح کار فرما ہے یعنی خود مایاکافسکی ... مثلاً یہ کہ مایاکافسکی کی خودکشی کا ذکر کچھ نہیں، اور اگر وہ کمیونسٹ پارٹی سے کچھ Disillusioned ہوا تو کس بنا پر ہوا، یا کیوں ہوا، یا نہیں ہوا، مایاکافسکی کے جو تعلقات مثلاً Symbolists سے تھے، اور شروع شروع میں Futurist تھا وہ، ان تمام باتوں کا کوئی ذکر نہیں، بلکہ بالکل ایک Mythmaking کی سی کیفیت جیسے ہمارے یہاں لوگوں نے مجاز کے ساتھ یا اور لوگوں کے ساتھ برتی۔

نیّر: ہاں، مزے دار واقعات اس کے بیان کیے۔

فاروقی: واقعات بیان کیے بہت دلچسپ، زندہ سامنے آجاتا ہے، لیکن کیوں بڑا شاعر ہے، اس کے لیے بس یہی بتانا کافی سمجھا گیا کہ وہ انقلابِ روس کے زمانے کا بڑا شاعر تھا۔ ان لوگوں کے یہاں یہ بات نہیں تھی، بلکہ یہ لوگ تو DEmythify کرتے تھے، ہمارے محمود ایاز، بلکہ میں تو کہوں گا، شعوری طور پر یہ کام کرتے تھے، کہ Demythify کریں۔

عرفان: بہت درست کہا۔

نیّر: شخصیت کو دبا کر ...

عرفان: شخصیت کو دبا کر تحریر کی اپنی Merits جو ہیں، ان کو قائم کرنا۔

فاروقی: جی ہاں

عرفان: ایک اور بات ہے۔ نیّر مسعود صاحب، آپ بتائیے، کہ بہت کہا جاتا ہے ... پہلے تو بہت اس کا رواج تھا، اب ادھر پھر سننے میں آیا، آواں گارد ادب۔ میں تو خیر آواں گارد کا مفہوم بالکل دوسرا سمجھتا ہوں، لیکن میں نے دیکھا ہے کہ عموماً آواں گارد ادب سے Elitist ادب مراد لیا جاتا ہے اور اس بنا پر بعض ایسے رسالوں کو یا تحریروں کو کم تر درجے کا دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ جیسے ایک مخصوص

اور محدود حلقے کے لیے لکھے گئے ہیں، یا اُن کے Message کا لوم گرزہے، یا رخ ہے وہ ایک محدود حلقے کی طرف ہے تو آپ کا خیال ہے، یہ جو ہمارے سامنے پہلی کتاب ہے، اس میں بھی کسی صاحب نے خط میں آواں گارد ادب کا ذکر کیا ہے، کہ یہ واقعی ان معنوں میں آواں گارد ہے جن میں ہم سمجھتے ہیں یا یہ اس سے آگے کی کوئی چیز ہے؟ یعنی آواں گارد سے اگر Elitist تحریریں یا Elitist رسالے مراد ہیں، تو میرے خیال میں سوغات کو اس صف میں نہیں لانا چاہیے۔

نثیر مسعود: نہیں اس صف میں نہیں۔ شروع کے دور کے لیے تو شاید کہہ سکتے ہیں کہ وہ آواں گا.... اب اس وقت جو آیا ہے تو ایک تو آپ نے دیکھا ہوگا کہ اس میں بیشتر مشاہیر ہی ہیں، چند کو چھوڑ کے بلکہ کچھ تو ایسے ہیں کہ انہوں نے خود لکھا نہیں بلکہ اس میں ان کے گوشے ہیں، تو رسالے میں ایک بڑا حصّہ جو صفحات کا ہے وہ گوشوں کا ہے۔ باقی جو انہوں نے خط وکتابت کی اور جیسا کہ ان کے نام جو خط آخر میں شامل ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ رسالے کا بہت استقبال کیا گیا اور ہم لوگ بات کر رہے تھے اس رکارڈنگ سے پہلے کہ ہم لوگوں کو بڑی خوشی ہوئی، اور ایک اہم خبر معلوم ہوئی، کہ سوغات پھر سے نکل رہا ہے، محمود ایاز صاحب پھر سے میدان میں آئے ہیں، مگر نوجوانوں کی کچھ ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آیا کہ کیا تھا سوغات۔ اسی وجہ سے آپ نے بہت مناسب سمجھا کہ فاروقی صاحب سے پہلے سوغات کی تاریخ دریافت کی۔ تو ابھی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی کھوئی ہوئی جماعت کو ہمارے محمود ایاز....

عرفان: یک جا کر رہے ہیں۔

نثیر: یک جا کر رہے ہیں، جن میں سے بد قسمتی سے دو بہت اہم لوگ ختم ہو چکے ہیں۔

ضمیر الدین احمد اسی دوران، اور، مدنی صاحب بھی اسی دوران...

فاروقی: ہاں، اسی دوران۔

نثیر: تو، اب اگلے شمارے کے بعد سے معلوم ہوگا کہ محمود ایاز صاحب کا نئے لکھنے والوں کے ساتھ کیا رویّہ ہے۔ بہرحال یہ تو وہ نہیں کریں گے کہ کسی کو محض نئے ہونے کی بنا پر روشناس کرائیں، اس کا شوق ان کو نہیں ہے، یا کم سے کم اب نہیں معلوم ہو رہا ہے۔ نہ وہ یہ کریں گے کہ کسی پرانے مستحکم لکھنے والے کی ہر چیز کو چھاپ دیں کہ فلاں نے لکھا ہے اس لیے چھاپ دیا جائے۔

عرفان: درست ہے۔ تو گویا Elitist ہونے کا الزام ختم...

نیّر : بلکہ وہی اقلیت جو انہوں نے قرار دے رکھی ہے۔

عرفان : ہاں اس پر بھی ذرا سا سوچ لیا جائے کہ انہوں نے خود لکھا ہے اداریے میں اپنے کہ ایک مٹتی ہوئی اقلیت کے لیے رسالہ نکال رہا ہوں اور آج کے دور میں اس طرح کے رسالے کا اجرا کوئی عقلیت پسندانہ رویّہ نہیں ہے۔ کیا یہ سچ ہے کہ صورتِ حال اتنی ہی Bleak ہے، فاروقی صاحب، ادب کی، خاص طور پر اردو ادب کی ہندوستان میں کہ سوغات جیسا رسالہ مثال کے طور پر دس برس کے بعد بے معنی یا غیر اہم یا irrelevent ہو جائے گا ؟ یا Archival Value کی چیز رہ جائے گا ؟

فاروقی : نہیں، میں تو محمود ایاز صاحب کی اس بات سے بالکل اتفاق نہیں کرتا، اور اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ادب کو ادب سمجھ کر یا ایک سنجیدہ مشغلے کے طور پر اختیار کرنے والوں کی تعداد کبھی بہت زیادہ نہیں تھی، ایک زمانے میں رہی ہوگی، ممکن ہے کہ غالب کے زمانے تک رہی ہو، جس زمانے تک ہمارے ادب کے بارے میں اس طرح کے سوال نہیں اٹھائے گئے تھے کہ ادب کا سماجی مصرف کیا ہے، اور عملی دنیا میں اس کا منصب کیا ہے، اس وقت تک لکھنے والے اور اس کے پڑھنے والے بلکہ سننے والے زیادہ ۔ کے درمیان ایک طرح کا ربط قائم رہا۔ جس چیز کو کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ہوش مندی کا انقطاع کہا ہے اور کہا ہے کہ انگلینڈ میں سترہویں صدی میں یہ بات واقع ہوئی، اور بعض نے مثلاً ہیرالڈ بلوم نے اس کو یوں کہا کہ صاحب سترہویں تو خیر نہیں، لیکن ہاں انیسویں صدی آتے آتے ایسا لگتا ہے کہ لکھنے والے اور پڑھنے والے کا رشتہ منقطع ہو گیا۔ خیر بلوم نے جو نتائج نکالے ہیں ان سے مجھے فی الحال بحث نہیں، وہ اپنی جگہ پر ایک الگ ... لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ پڑھنے اور لکھنے والے کے درمیان وہ ڈائرکٹ اور مسلسل رابطہ، یا لکھنے اور سننے والے کے درمیان ڈائرکٹ اور مسلسل رابطہ جو کلاسکل زمانے میں تھا، اب نہیں ہے۔ اسی حد تک ادب کو محض ادبی مشغلے کے طور پر اختیار کرنے والے لوگ بھی کم ہیں، لیکن یہ بات بھی صحیح ہے کہ ایک بڑی جماعت ایسے لوگوں کی اس ملک میں، اس زبان میں کم سے کم ہے موجود اور ہم انہیں کی طرف گویا متوجہ ہیں۔ اب وہ، ظاہر بات ہے، کہ اس معنی میں یقیناً اقلیت میں ہوں گے کہ اگر سو آدمی زبان کو بولتے ہیں تو شاید تین آدمی ایسے نکلیں گے جو ادب کو ادب کے طور پر پڑھتے ہوں۔ تو کوئی حرج نہیں، اس لیے کہ یہ تو ہمیشہ ہوتا ہے۔ یہ تو پچھلے دو سو برس سے انسانی تہذیب کا المیہ ہے اور اس سے ہم کہاں تک انکار کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ یہ اقلیت روز بروز گھٹتی جا رہی ہے، میں اس سے اتفاق نہیں کرتا۔

عرفان : میں آپ کے اختلاف سے اتفاق کرتا ہوں۔ خدا جانے ہمارے نیّر مسعود صاحب کا کیا خیال ہے؟

نیّر : بالکل ٹھیک ہے صاحب، اور ایک چیز آپ لوگوں نے محسوس کی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ رسالہ اس کا بڑا خیرمقدم ہوا اور یہ جب سامنے آیا تو حسب توقع بھی نکلا۔ لیکن یہ ہم نہیں کہہ سکتے ہیں کہ ایک انوکھی چیز ہمارے سامنے آئی ہے، کہ ایسا تو ابھی تک ہم نے دیکھا نہیں تھا، ایسا شاندار رسالہ، ایسی عمدہ چیزیں، یعنی مشتملات کے اعتبار سے کم از کم یہ پہلی کتاب جو سوغات کی ہے، یہ ایسا نہیں کہ کوئی بہت ہی غیر معمولی چیز ہو بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ نہایت خوش ذوق ایڈیٹر نے اچھی معیاری چیزیں جمع کی ہیں، اور ایسا بھی نہیں کہ وہ بہت غیر معمولی طور پر معیاری ہوں، کچھ چیزوں کو چھوڑ کر۔ تو یہ فیصلہ تو ظاہر ہے کہ اس کے اگلے شمارے آنے کے بعد ہوگا۔ اور ایک چیز، جس کی تھوڑی سی تکلیف ہے، اور میں نے محمود ایاز صاحب سے اس کا اظہار بھی کیا، کہ شش ماہی رہ کے تو یہ کوئی زیادہ کام نہیں کر سکے گا، اس کو کم سے کم سہ ماہی ہونا چاہیے۔ ورنہ اگر چھ چھ مہینے پر کتاب کے طور پر ایک چیز آ رہی ہے......

عرفان: ہاں، تو اس کا اثر.....

نیّر : وہ ٹھیک ہے کہ بہت اچھی اچھی چیزیں ہم کو پڑھنے کو مل جائیں گی، لیکن اگر محمود ایاز صاحب چاہ رہے ہیں کہ ادب کا کوئی مزاج بنائیں اور ایک نیا ذوق پیدا کریں ....

عرفان: ہاں، اس کے لیے یہ وقفہ بہت زیادہ ہے۔ اس میں نیّر صاحب، میں....

فاروقی : نہیں اس میں تھوڑا سا، معاف کیجیے گا، اختلاف ہے مجھے کہ یہ بات درست ہے کہ جس طرح کا طریقہ ہمارے یہاں، خاص کر پاکستان میں، رائج ہو گیا ہے، کہ بہت ہی قریب اور جناب عظیم الجنۃ رسالہ یا رسالے کے نام پر کتاب، یا کتاب کے نام پر رسالہ سال میں، ڈیڑھ سال میں، دس مہینوں میں، چھ مہینوں میں نکالا جائے، تو ظاہر ہے کہ اس سے کسی Contemperory مباحثے کی امید نہیں ہو سکتی۔ لیکن ایک بات اور بھی ہے، کہ اگر فرض کیجیے کہ ایسا کیا جائے، جیسا کہ بعض بعض مغربی رسالوں میں ہم نے دیکھا ہے کہ چاہے وہ سال میں ایک ہی بار نکلتے ہوں، لیکن ان میں ایک دو مضمون لکھوایا جاتا ہے خاص کر کے، اور اسے پھر کچھ Experts پڑھ کر اپنی رائے دیتے ہیں جس کی روشنی میں مضمون نگار اس مضمون کو پھر تھوڑا بہت تبدیل کرتا ہے یا Modify کرتا ہے تو کوئی حرج نہیں ہے۔ اور محمود ایاز صاحب یہ کام خود ہی کر لیتے

ہیں، کیوں کہ وہ اتنے اچھے مدیر ہیں کہ ہر چیز کو نہ صرف پڑھتے ہیں غور سے بلکہ رائے بھی دیتے ہیں، جیسا کہ ابھی نیّر صاحب نے ہمارے، ہم سب کے عزیز دوست اور بہت منفرد افسانہ نگار میمن کے بارے میں بتایا۔ تو مجھے اس میں کوئی شکایت نہیں۔ چھ چھ مہینے پر نکلے تو کوئی حرج نہیں، لیکن ہوتا یہ ہے اور مجھے ڈر ہے کہ محمود ایاز صاحب اپنی تمام سختی، اور معیار کی بلندی پر اصرار کے باوجود اس مشکل میں نہ پڑ جائیں کہ پانچ سو صفحے کی کتاب یا پرچہ نکالنا ہی ہے تو اس میں پھر مزخرفات بھی کچھ نہ کچھ ڈال دیے جائیں۔ یہ معاملہ ہے۔

عرفان: ہاں، یہ خطرہ تو ہے لیکن اس بات میں صرف اتنا ذرا سا اضافہ مجھے کرنا ہے، آپ نے بالکل درست فرمایا کہ اس سے مدیر کیا فائدہ اٹھاتا ہے یا اس کو کیا نقصان پہنچ جاتا ہے۔ اس کا بہت کچھ انحصار مدیر کے اپنے اپروچ پر ہے اور اس کی اپنی ادبی شخصیت سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن میں یہ عرض کر رہا تھا کہ رسالے کو رسالہ رکھنے کے لیے یہ ضروری ہے، آپ نے بجا فرمایا کہ گفتگو کا ایک تسلسل یا بحث کا ایک تسلسل بھی قائم رہے۔ ظاہر ہے کہ مشمولات جو بھی ہیں کسی رسالے کے وہ اگر دوسرا شمارہ آنے تک ذہن سے بالکل محو ہو جائیں تو میں سمجھتا ہوں کہ یہ رسالے کے لیے کوئی اچھی چیز نہیں۔ کتاب تو ایک انڈی پنڈنٹ .... ایک اکائی کی حیثیت سے لوگوں کے ہاتھ میں آتی ہے، لیکن رسالے کے لیے تھوڑا بہت تازہ رہنا اس بات کا کہ پچھلے شماروں میں کس نوعیت کی اور کس طرح کی چیزیں چھپتی رہی ہیں یہ میرے خیال میں ضروری ہے ایک فکری تسلسل کے لیے۔ تو اس سلسلے میں تو بہت زیادہ گفتگو اس لیے نہیں کی جا سکتی کہ اس وقفے کو قائم کرنے کے پیچھے کیا مجبوریاں یا مشکلات یا مصلحتیں ہیں، جو کہیے، یہ تو محمود ایاز صاحب بہتر جانتے ہوں گے۔ لیکن خیال یہی ہے کہ ایسا بھی، جیسا کہ آپ نے اشارہ بھی کیا، یہ خطرہ بھی رہتا ہے، جیسے ہوا، کہ صاحب شعور اور معیار وغیرہ سال میں ایک بار یا دو بار چھپے اور بھول گئے، دوسری بار جب چھپے کہ صاحب کس طرح کا.... تو اگر یہ وقفہ کم ہو سکے تو غالباً بہتر ہوگا، لیکن اگر نہ ہو سکے تو بھی خراب اس لیے نہ ہوگا کہ محمود ایاز صاحب کی ذات سے امید نہیں ہے کہ وہ اپنی پچھلی سطح سے....

نیّر: نہیں اس کا سوال نہیں، لیکن جیسا فاروقی صاحب نے کہا کہ اگر ہر شمارے میں کوئی ایسا مبحث چھڑ جائے کہ آئندہ چھ مہینے آٹھ مہینے تک....

عرفان: تازہ رہے وہ۔

نیّر: جی۔ ورنہ صرف چھ چھ مہینے کے بعد بہت عمدہ چیزیں جمع کر دینا، یہ ظاہر ہے کوئی بہت...

عرفان : جی ہاں ۔ میں یہ عرض کر رہا تھا کہ کتاب کو انتخاب یا ڈائجسٹ نہیں بن جانا چاہیئے ۔

نیّر : ہاں ! یہ .... اچھا ایک پہلو اور ہے ۔ ظاہر ہے اس وقت ہمیں ٹھیک نہیں معلوم کہ اس کا اب نئے پڑھنے والوں پر کیا ردِّعمل ہوا ہے ۔ سوغات کس حد تک پسند کیا جا رہا ہے ، یا اس میں کیا کمی محسوس ہو رہی ہے ۔ خود محمود ایاز صاحب کو بھی ایک سوال پریشان کیے ہوئے ہے ۔ میں نے ان کو لکھا تھا کہ آصف فرخی نے یہ اطلاع دی ہے کہ ضمیر الدین احمد کا مجموعہ " سوکھے ساون " چھپ کر آگیا ہے ، لیکن آصف نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہاں اس کا کوئی خاص چرچا نہیں ہوا ، نہ کوئی خاص استقبال ہوا ۔ اور اس کے ساتھ ہی انہوں نے یہ بھی لکھا کہ معلوم نہیں ہمارا قاری چاہتا کیا ہے ۔ محمود ایاز صاحب نے لکھا کہ یہ سوال بہت قابلِ غور ہے اور آپ لوگ جب سوغات پر اظہارِ خیال کریں تو اس پر بھی غور کرنا چاہیئے کہ ہمارا قاری کیا چاہتا ہے ۔

عرفان : نیّر صاحب یہ بہت خطرناک سوال ہے ۔

فاروقی : ہاں ۔

نیّر : اور سوال یہ ہے کہ محمود ایاز صاحب قاری کے چاہنے کے کہاں تک پابند ہوں گے ۔ ظاہر ہے کہ پوری طرح تو پابند ہوں گے نہیں ، لیکن یہ سوال واقعی .....

عرفان : اصل میں خطرناک میں اس لئے عرض کر رہا ہوں کہ تقاضے جو ہیں پڑھنے والے کے وہ ہمیشہ پورے نہیں کیے جاسکتے اور نہ کیے جانے چاہیئں ، اور خاص طور پر اس قسم کے ادبی رسائل کے لیے تو پہلا کام یہ ہے کہ کس طرح سے ذوق کی صحیح تربیت کی جائے ۔ تو اس کے لیے اگر ایک طرح سے Surrender یا Submission ہو گا مطالبات کے آگے ، تو پھر یہ رسالے کے معیار پر یقیناً اثر انداز ہوگا اور رسالے کا کردار پھر شاید نہ بن سکے ۔ کوئی فرق نہیں پڑتا ، اگر ضمیر الدین احمد کا مجموعہ وہاں پسند نہیں کیا گیا تو نہ کیا گیا ہوگا ، لیکن ممکن ہے کہ یہاں جو کچھ چھپا ہے اس پر ردِّعمل اتنا منفی نہ ہو یا اتنا بے نیازانہ نہ ہو ۔

نیّر : بلکہ یہاں تو میں دیکھ رہا ہوں کہ جس نے بھی ضمیر الدین کو پڑھا وہ پڑھ کے ایک طرح سے اُچھل پڑا کہ اتنا زبردست افسانہ نگار ....

عرفان : جی ، تو میں سمجھتا ہوں کہ اب بات ادھر آئی ہے تو ہم لوگ مشمولات پر اظہارِ خیال کرلیں ۔

فاروقی : میرے خیال میں ، مشمولات سے پہلے اگر آپ اجازت دیں تو میں اس مسئلے پر جو ابھی اُٹھایا گیا کہ ضمیر الدین کی کتاب کا استقبال پاکستان میں شاید نہیں ہوا ، تو کیا اس کی وجہ سے ہمارے لیے یہ مسئلہ ہو جائے کہ قاری کیا چاہتا ہے ؟ مجھے دو باتیں عرض کرنی ہیں ۔ ایک تو یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ کراچی کے یا

پورے پاکستان کے قارئین کو ہم تمام اردو کے قاریوں کا نمائندہ سمجھیں۔ اور پاکستان کی ادبی صورتِ حال بڑی حد تک افسوسناک ہے جس میں کہ پبلک ریلیشنس اور تعلقات اور مصنف کی ذاتی اہمیت اور سماجی اہمیت...

عرفان: اس کی رسائیاں....

فاروقی: اس کی رسائی اُس کی دوستی کس طرح کے بڑے لوگوں سے ہے' یہ چیزیں زیادہ کام آرہی ہیں۔ اور تنقید وہاں پر اب بیشتر رونمائی اور اجرا کے موقع پر دو صفحے کے توصیف نامے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ نواب ضمیر الدین تو مر چکے۔ ایک بیٹا اُن کا' دونوں بیٹے گویا ایک بیٹا اس وقت لندن میں ہے لیکن دونوں ایک طرح سے امریکا میں Based ہیں، یہاں نہیں ہیں۔ اب ان کے کتنے مراسم کتنے لوگوں سے باقی ہیں اور وہ کتنا خرچ کرنا چاہیں گے اپنے باپ کی کتاب پر ایک بروشر بنانے کے لیے' اور بروشر میں کن کن لوگوں سے کتنی رائے لکھوانا چاہیں گے' کتنی ان کے پاس اس کے لیے فرصت ہوگی۔ ان تمام باتوں کا.... جیسا کہ ابھی نیر صاحب نے کہا' میرا بھی یہی تجربہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانے جب میں نے چھاپے شب خون میں اور افسانے شعور میں چھپے' پھر اس کے بعد کچھ اور سامنے آئے تو یہاں تو پڑھنے والے واقعی اچھل پڑے' اور جن لوگوں کو ان کا نام یاد تھا جیسے مجھ کو یا ہمارے شہریار کو یا نیر صاحب کو یا عرفان صاحب یا اس طرح کے لوگوں کو تو ہم لوگوں کے لیے تو گویا ہمدم دیرینہ کی' کھوئے ہوئے دوست کی واپسی کا معاملہ تھا' ہم نے گلے سے لگایا ان کو' جن لوگوں نے ان کا نام نہیں سنا تھا' مثلاً قمر احسن' یا مرغوب' ہمارے دوست مرغوب حسن' جو پڑھتے بہت ہیں اور بڑے شوق سے پڑھتے ہیں' اور بہت سے لوگ' انہوں نے' گویا ان کی آنکھیں کھل گئیں کہ بھئی یوں بھی افسانہ بنایا جاتا ہے' تو قاری کیا چاہتا ہے' اس کے بارے میں ہم بحث کیوں کریں۔ ہم یہ دیکھیں کہ ہم نے جو لکھا ہے اس میں ہم اپنی حد تک کتنا Integrity کو برقرار رکھ سکے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں سے زیادہ پاکستان میں شخصیات سے لوگوں کو زیادہ لگاؤ ہے' ادبیات سے زیادہ لگاؤ نہیں ہے۔ نرین کا کتو نے ایک جگہ لکھا' ۵۰ء' ۵۱ء کی بات ہے کہ ریمبو کی دو نظموں کے مسودے جو نہیں دریافت ہو رہے تھے' دریافت ہو گئے ہیں۔ اس نے اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ سارے پیرس میں جہاں جاؤ' جس چائے خانے میں بیٹھو' جس ریستران میں بیٹھو' لوگ یہی کہہ رہے ہیں کہ بھئی وہ نظمیں کون سی ہیں' کب چھپیں گی' کیا ہیں' کیا نہیں' یہ تو یہ ہے کہ اس طرح کا لگاؤ ہم لوگوں کے یہاں بھی نہیں ہے' پاکستان میں تو قطعی نہیں ہے' معاف کیجیے گا۔ مثلاً یہ کہ اقبال کا بہت سارا کلام جو لوگوں نے دریافت کیا' اچھا ہے یا بُرا' لیکن اس پر کوئی بڑا

Excitement نہیں پیدا ہو رہا ہے وہاں، غالب تک کا میر تک کا کلام ڈھونڈ لایئے آپ، تو شاید Excitement نہ پیدا ہو۔ کچھ حد تک ہم لوگ گویا مرچ مسالے کے عادی ہو گئے ہیں، زبان موٹی ہو گئی ہے۔ تو مجھے اس میں کوئی زیادہ فکر نہیں ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں کو وہاں یا یہاں لوگوں نے کتنا انگیز کیا۔ میں خود سمجھتا ہوں کہ ضمیر الدین احمد نے اپنے افسانوں کو اپنی Integrity کے مطابق لکھا اور جس طرح کے افسانے مجھے اچھے لگتے ہیں، جن میں کہ میں معیار اور حسن دیکھتا ہوں، ان میں یہ افسانے بھی ہیں اور میرے لیے اتنا کافی ہے۔

عمر فان: درست فرمایا آپ نے۔ اس سلسلے میں ایک بات اور واضح ہو گئی کہ ضروری نہیں کہ اعلیٰ ادب Exite کرے، بلکہ شاید اچھا ادب Excite کرتا ہی نہیں۔ خیر وہ الگ بحث ہے، تو میرا خیال ہے ہم لوگ اب اس کے مشتملات پر بھی کچھ بات چیت کر لیں۔ سب سے پہلے جو چیز نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس شمارے میں انھوں نے تین ادبی شخصیتوں پر، تین لکھنے والوں پر گوشے مہیا کر دیے ہیں، یعنی اختر الایمان صاحب، عزیز حامد مدنی صاحب مرحوم اور ضمیر الدین احمد مرحوم۔ ایک تو یہ کہ خود یہ نام اتنے اہم ہیں کہ کسی بھی رسالے کے مشمولات کو اور اس رسالے کو وقیع بنانے کے لیے ان کا ایک مضمون یا ایک تحریر کافی ہے۔ اس میں تو پورے پورے گوشے فراہم کیے گئے ہیں اور خاصی تفصیل سے، مثلاً عزیز حامد مدنی صاحب پر مضمون بھی اچھے ہیں لیکن ان کی بہت سی چیزیں خاص طور پر شامل ہیں جو اب تک ان کے کسی مجموعۂ کلام میں شامل نہیں تھیں۔ تو رسائی ہماری ہوئی بعض ایسی تحریروں تک جو ہماری نظر سے اب تک نہیں گزری تھیں۔ یا مثال کے طور پر ضمیر الدین احمد کا ہی معاملہ لے لیجیے۔ یک جا یہ افسانے ہم نے پڑھے۔ اس سے پہلے بھی، آپ نے ''پروائی'' چھاپا، یا اور بھی دو ایک افسانے ان کے چھپے، اُن کے، کہنا چاہیے Revival کے بعد، لیکن یک جا یہ سب افسانے جب ہم پڑھتے ہیں تو ہمارے سامنے افسانہ نگار کی پوری شخصیت ہی نہیں ابھرتی بلکہ افسانے کی بھی پوری شخصیت ابھر کر سامنے آجاتی ہے کہ کس طرح کا افسانہ ہے، اور افسانے کا ایک شیڈ یہ بھی ہے۔ اور وہ شیڈ واضح ہوتا ہے تو CONTENTS کے بارے میں میں سمجھتا ہوں کہ فکشن سے متعلق جو Contents ہیں، نیر مسعود صاحب....

اچھا ایک بات میں واضح کر دینا چاہتا ہوں۔ اتفاق یہ ہے کہ یہاں اس گفتگو میں شریک جتنے لوگ ہیں، فاروقی صاحب، نیر مسعود صاحب، یہ خاکسار، ہم سب کا کچھ نہ کچھ..... میری ٹوٹی پھوٹی چیزیں، آپ لوگوں کی.....

فاروقی : ہم سبھی کی ٹوٹی پھوٹی چیزیں ہیں جناب ۔

عرفان : تو میرے خیال میں اس بات کی وضاحت کر دینا ضروری ہے ، مشمولات پر گفتگو کرتے ہوئے ، کہ اس گفتگو کے دائرے سے ان تینوں کی تحریریں خارج ہیں ۔

نیّر/فاروقی : بالکل درست ۔

عرفان : یہ اس دائرے سے باہر ہیں ۔ ان کے علاوہ تمام چیزوں پر گفتگو ہوگی ۔ تو ضمیر الدین احمد اردو فکشن کے اہم ترین ناموں میں سے ہے ، خاص طور پر افسانے کے ۔ تو نیّر مسعود صاحب ، آپ بتائیں کہ آپ کو یہ گوشہ اور ان تحریروں کا انتخاب کیسا لگا ۔

نیّر : عرفان صاحب ، میرا خیال ہے جو سب سے اہم کام سوغات میں ہوا ہے وہ یہی ہوا ہے ۔ یک جا یہ افسانے چھاپے گئے ہیں ۔ وہی افسانے مجموعے کی صورت میں اس طرح متوجہ نہیں کرتے جس طرح کسی ایک رسالے میں یک جا چھپ کے کرتے ہیں ۔ اس صورت میں ان کی اہمیت کچھ زیادہ معلوم ہوتی ہے ، اور جیسا میں نے عرض کیا کہ نئے لکھنے والے جو ضمیر الدین احمد سے واقف نہیں تھے وہ ان کو پڑھ کر تقریباً اچھل پڑے مجھ کو ، عرفان صاحب ، ایک عجیب دل چسپ بات معلوم ہوئی ، اگرچہ کسی فن کار کا جائزہ لینے میں اس کی شخصیت کو بہت اہمیت نہیں دی جاتی — مگر ان کے جو خطوط محمود ایاز کے نام ، ضمیر الدین احمد کے صاحب...

عرفان : .... بے حد متاثر کرتے ہیں ۔ عجیب و غریب تاثر ان سے ...

فاروقی : ہاں عجیب و غریب ....

نیّر : ہم سبھی حیران ہیں کہ یہ کس قسم کا آدمی تھا ۔ اور اس سے ان کی تحریر کے کچھ راز بھی سمجھ میں آئے ۔ وہ اپنے کو بالکل ایک طرح سے کٹا ہوا رکھتے ہیں ، کوئی جذباتی ردِ عمل ان کی تحریروں میں نہیں ہے ۔ جس انداز میں انہوں نے اپنے کینسر کا ذکر کیا ، اور جس طرح اپنے مرنے کا ذکر کرتے ہیں کہ فلاں وقت تک میں نہیں رہوں گا اور میرے بعد یہ کرنا ، کوئی بھی اس میں ڈرامائی ، یا المیہ ....

عرفان : نہیں یہ کچھ نہیں ، بلکہ خاصا **Casual Reference**

نیّر : جی ہاں ۔ بالکل جیسے کسی اور کا ذکر کر رہے ہوں ، یا اپنے کسی تبادلے و بادلے کا ذکر ہو کہ جب تک میں لندن میں ہوں ، مثلاً اس وقت تک یہ کام نہیں ہو پائے گا ۔ اس لحاظ سے ، میرا خیال ہے کہ سوغات کی جو سب سے اہم چیز ہے وہ یہ افسانے ہیں ، ان افسانوں کے متن ، یہ متن جو اکٹھا پڑھنے کو ملے ، یہ

ہمیں معلوم ہے کہ کچھ افسانے ان میں بہت پہلے کے ہیں۔ کچھ افسانے جو شب خون میں شعور میں چھپے، کچھ ایسے ہیں جو انہوں نے اپنے ہاتھ سے لکھے اور محمود ایاز صاحب کو بھیجے خاص سوغات کے لیے۔ اور یہ بھی ایک عجیب چیز ہے کہ ضمیر الدین نے لکھنا شروع کیا ۱۹۵۱ء، ۵۲ء کے قریب، اور اس زمانے میں جب ان کے افسانے آرہے تھے تب بھی ان کا نام کوئی بہت مشہور نہیں تھا۔ اور جب یہ افسانے آئے تو وہ پہلے افسانے سبھی بہت ہی زبردست معلوم ہو رہے ہیں ہم کو اور یہ نئے بھی۔ "تشنۂ فریاد" وغیرہ۔ اس پر بھی میرا خیال ہے فاروقی صاحب بہتر روشنی ڈالیں گے۔

عرفان: ہاں ہاں۔ میں اس میں اپنا ایک ریزرویشن ظاہر کر دوں، وہ یہ کہ جتنے بھی یہ افسانے ہیں، مجھے یہ لگا کہ جیسے Odd Man Out ہوتا ہے، اس طرح سے یہ "رانگ نمبر" اگر شامل نہ ہوتا تو شاید یہ زیادہ نمائندہ انتخاب ....

نیّر: ہاں، یہ نسبتہً... ان کو دیکھتے ہوئے تو ہلکا سا افسانہ ہے۔

عرفان: فاروقی صاحب!

فاروقی: میں بالکل متفق ہوں۔ مجھے بھی "رانگ نمبر" جیسا کہ نیّر مسعود صاحب نے کہا کہ ضمیر الدین کے یہاں جو Obliqueness اور تہہ داری تھی۔

عرفان: اور ایک خاص طرح کا Detachment

فاروقی: ہاں ڈیٹیچمنٹ تھا، وہ سب اس افسانے میں نہیں ہے۔ اور... اچھا یہ بھی ممکن ہے کہ چوں کہ وہ چالاک بہت تھے اس لیے ممکن ہے کہ یہ سب چیزیں انہوں نے جان بوجھ کر اس افسانے سے منہا کر دی ہوں، کیوں کہ جس طبقے کا وہ ذکر کر رہے ہیں اور جس طبقے کی ریاکاری پر وہ ناراض ہیں...

نیّر: وہ اس قابل ہی نہیں ہے کہ ...

فاروقی: وہ اس قابل نہیں ہے کہ اس کے ساتھ کوئی ایسا فن کارانہ رویّہ یا Distance برتا جائے جس طرح کہ مثلاً "پُروائی" میں جو لڑکی ہے، "سوکھے ساون" میں جو لڑکی ہے یا عورت کہہ لیجیے، جو بھی کہہ لیجیے آپ، تو وہ جناب عالی.... اچھا ایک چیز اور بھی ہے کہ اس میں ایک طرح کے افسانے ان کے شامل نہیں کیے گئے خدا جانے کس وجہ سے..... وہ جو موت والے افسانے ہیں، "وہ کیسے مرا" اور.....

عرفان: "پہلی موت" تو شامل ہے۔

فاروقی: "پہلی موت" شامل ہے۔ اس کے بعد والے شامل نہیں ہیں۔ پھر ایک وہ جو افسانوں کا سلسلہ ہے جس میں کہ So Called دوسرے طبقے کی عورتوں کے تعلقات کا ذکر ہے، مثلاً "گلبیا"۔ "گلبیا" ایسا افسانہ تھا کہ جب میں نے اس کو پڑھا سوغات میں تو میں... یعنی عجیب و غریب ایک نفرت اور پریشانی اور الجھن کہ یہ شخص جس طرح سے لکھ رہا ہے یہ آخر گلبیا کو Approve کر رہا ہے کہ Disapprove کرتا ہے۔ اور میں گلبیا کو Disapprove کروں یا Approve کروں۔ اس کی Sexual، جناب کیا کہتے ہیں Latent۔ تو اس کی Potential ہے جو بعد میں ایک لمحے کے لیے بروئے کار آتی ہے... تو... مطلب یہ کہ اس طرح کی جو Intensities یا اس طرح کے جو Distance کہیں کہیں نظر آتے تھے ان کے افسانوں میں، ان کی جگہ پر بالکل کھلا ہوا اس ("رانگ نمبر") میں ایک تنفر جھلکتا ہے۔ وہ مجھے یہ لگتا ہے کہ جان بوجھ کے کیا ہے۔ ورنہ اتنا یہ آدمی بے وقوف نہیں تھا کہ ان چیزوں سے وہ... یوں ہی کم زوری کے لمحے کا شکار ہو جائے۔ تو مجھے یہ افسانہ اچھا نہیں لگا اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ فن کارانہ طور پر میں اسے کم سمجھتا ہوں۔

شمیم: نہیں، اس کہانی کی فن کاری میں کوئی شک نہیں۔

فاروقی: جی ہاں، اچھا نہ لگنے کی وجہ میرے خیال میں یہ ہے کہ جو Solution اس میں انہوں نے پیش کیا ہے وہ Solution میرے خیال میں بہت Authentic نہیں ہے۔ اس لڑکی کا کہ جس طرح سے وہ "ڈاکہ" ڈلواتی ہے، تو وہ مجھے Authentic نہیں معلوم ہوتا۔ خیر...

عرفان: کچھ اس میں ڈرامائیت سی ہے

فاروقی: جی ہاں! کچھ فلمی ڈرامائیت سی۔ ایک چیز جو مجھے اس پورے سوغات میں ذرا سا کھٹکی، اگر کھٹکی کا لفظ میں استعمال کر سکوں، جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا تھا کہ سوغات میں ایسے لوگوں کو آگے رکھنے کا محمود ایاز صاحب نے گویا منصوبہ رکھا تھا، یا جو بھی کہیے، جن میں Staying Power بہت تھی، مثلاً بیدی، بیدی کی اہمیت کو اور ان کی گہرائیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش سب سے اچھی سوغات نے شروع کی، سرور صاحب کے مضمون کے علاوہ۔ تو ایسا کوئی Revealing مضمون مجھے اس میں نہیں ملا۔ شمیم احمد صاحب کا مضمون بھی، خدا معاف کرے، چوں کہ انہوں نے میرے خلاف

بہت کچھ لکھا ہے، لہٰذا یہ نہ سمجھیے گا کہ میں اس وجہ سے کہہ رہا ہوں ...

عرفان: ہم تو نہیں سمجھتے مگر وہ سمجھ سکتے ہیں۔

فاروقی: (ہنسی) وہ کچھ سمجھ لیں۔ مجھے اس کی فکر نہیں۔ بالکل ہی سرسری اور پلپلا اور سطحی مضمون معلوم ہوا۔ وارث کا جو ایک انداز ہے، اس انداز سے جب وہ ہٹ جاتے ہیں تو مضمون وہ نہیں لکھ سکتے۔ جب تک کہ وہ تمسخر اور استہزا اور غصہ اور تھوڑا، جسے کہنا چاہیے کہ تھوڑا الفنگاپن نہ ہو، تو اختر الایمان پر بات کرنے میں ان کی زبان ذرا مہذب ہوگئی ہے اور اسی حساب سے ان کے خیالات بھی سطحی ہوگئے ہیں۔ تو، اچھا اس میں ایک مضمون اور ہے، ان پر،..... خیر اور مضمون تو... سب سے زیادہ گویا کم زور گوشہ اگر کہا جائے تو وہ ضمیر الدین پر ہے۔ کیوں کہ .... یہ تو آپ لوگوں نے پہلے ہی کہہ دیا ہے کہ موجودہ کمپنی کے مضامین اور تحریرات بحث میں نہیں آئیں گے تو نیّر صاحب کا مضمون چھوڑتا ہوں جو ضمیر کے بارے میں ہے، لیکن حنفی صاحب کا مضمون ایک تو Reprinted ہے، اور بالکل وہ دو ڈھائی صفحے کا Journalistic اسٹائل میں ہے۔ شعور میں سے اٹھا لیا گیا ہے، لہٰذا اس سے کچھ دل خوش نہیں ہوا۔ یہ مجھے اس پورے رسالے میں کمی کھٹکی کہ کوئی ایک مضمون کم سے کم ایسا ہو، جیسے مان لیجیے کہ باقر مہدی جن کو میں کوئی بہت اچھا نقاد نہیں سمجھتا لیکن بیدی پر ان کا مضمون جو تھا "بھولا سے بَبّل تک"، یہاں چھپا سوغات میں، نواس میں، یعنی جو ایک سکّہ بند طریقے سے لوگ پڑھتے تھے افسانوں کو، خاص کر ایسے افسانوں کو جن میں رنڈیوں کا یا بچّوں کا ذکر ہو، تو ان کے مقابلے میں باقر مہدی نے کوشش کی تھی کہ اور طرح سے پڑھا جائے۔ باقر مہدی کی کم زوری یہ تھی کہ وہ Subjective بے انتہا تھے اور اب بھی ہیں، چناں چہ یہ سب انہوں نے لکھا کہ اب بیدی کا فن آسمان پر پہنچ گیا ہے۔ وہ "بھولا" میں کچھ تھا اور یہاں کچھ ہوگیا ہے، جو Convincing نہیں تھا لیکن خود یہ طریق کار پسند آیا تھا کہ ایک Unconventional طریقے سے افسانہ نگار کو دیکھا جائے۔ تو ایسا مضمون... یا تو یہ کہہ جائے کہ اب ہم لوگ چوں کہ، ضمیر الدین کو شامل کرتے ہوئے، ان سب لوگوں کی تحریروں سے اتنا واقف ہو چکے ہیں اور ان کی اچھائیوں اور برائیوں اور کم زوریوں اور مضبوطیوں کو جان گئے ہیں کہ اب شاید اختر الایمان یا عزیز حامد مدنی یا Even ضمیر الدین احمد کے بارے میں شاید کوئی نئی بات کوئی نقّاد نہیں کہہ سکتا، پتا نہیں، یا تو یہ وجہ ہو، یا کچھ اور ہو لیکن یہ ایک کمی لگی کہ کوئی ایسا Revealing

مضمون نہیں ملا اس میں کہ جس کو پڑھ کر معلوم ہو کہ ہاں یار یہ تو اس طرح سے کہنے کی بات تھی۔ اور یہ بڑا اچھا کام ہوا ہے۔

عرفان: فاروقی صاحب، یہ تاثر تو میرا بھی ہے، اور صرف ایک ضمیر الدین احمد سے متعلق مضامین نہیں بلکہ مجموعی طور پر میرا یہ تاثر ہے جن لوگوں پر گوشہ ہے ان کی فکر اور ان کی تحریروں پر کوئی ٹھیٹ گہرا Analytical مضمون نہیں شامل ہے۔ تو یہ اختر الایمان صاحب پر ....

فاروقی: بلکہ بہترین چیز یہی ہے کہ اختر الایمان پر مضمون اگرچہ پرانا ہے جمیل الدین عالی کا، وہ اب بھی اس پورے شمارے .....

عرفان: وہ اچھا ہے، لیکن وہ بھی صرف اختر الایمان کی شخصیت کے کچھ گوشوں ...

فاروقی: ظاہر ہے، شخصیت کے بارے میں ہے، شاعری کے بارے میں نہیں۔

عرفان: لیکن شاعری کے بارے میں نہیں ہے۔ شاعری کے بارے میں سب سے اہم گفتگو یقیناً نیر صاحب نے بالکل صحیح کہا کہ اس میں وہ خود زیادہ نہیں بولے، یا نہیں بول سکے، جو کچھ بھی کہیے، اس لیے کہ کم گو آدمی ہیں اختر الایمان صاحب، لیکن جو انٹرویو ہے، اگرچہ وہ غالباً ٹی وی کے لیے لیا ہوا انٹرویو ہے اس کی اپنی ظاہر ہے کہ محدودیتیں ہوتی ہیں، لیکن یہ کہ ہے وہی سب سے اہم، اس اعتبار سے کہ اس میں کچھ بہت بنیادی سوال محمود ایاز صاحب نے اختر الایمان سے کیے، میں سمجھتا ہوں۔ تو تشنگی تو تینوں گوشوں میں محسوس ہوتی ہے جس کی طرف آپ نے اشارہ کیا۔ اس سے بہتر مضامین ان لکھنے والوں پر فراہم کیے جاسکتے تھے۔

نیر: اب یہ ہے کہ وہ بے چارے بکھری ہوئی صف کو ....

عرفان: صف کو، ہاں، یہ صحیح ہے۔

نیر: صف کو جمع کر رہے ہیں۔ اور بس یہ ہم لوگ دعا کریں کہ سوغات نکلتا رہے، اس لیے کہ نکلے گا تو اچھا ہی نکلے گا۔

عرفان: ہاں، یقیناً۔

فاروقی: ایک بات اور میں آخر میں کہہ دوں، کہ بار بار کہتا ہوں اس لیے کہ بات، میں سمجھتا ہوں کہ قابلِ ذکر ہے، کہ جن لوگوں کو سوغات نے نمایاں کیا، تقریباً ان سب میں Staying Power تھی، جیسے کہ محمد علوی کو لے لیجیے آپ، لیکن محمد علوی کا یہ ہے کہ جب تک کہ ان کا کوئی پندرہ بیس صفحے کا کلام

سامنے نہ آئے ... دو چار نظمیں یا غزلیں پڑھ کے...

عرفان: پوری تصویر نہیں بنتی۔

فاروقی: وہ پوری طرح سامنے نہیں آتا۔ تو اس میں اگر وہ محمد علوی پر بھی کچھ لکھوا لیتے، اگرچہ وہ کاہل بہت ہیں لیکن پھر بھی اگر ان سے بہت کہا وہا جائے تو لکھ دیتے ہیں، تو اس سے شاید... ایک طرح سے یہ ہو جاتا کہ جہاں سوغات نے چھوڑا تھا، وہاں سے سلسلہ پھر بن جاتا کہ وہ لوگ جو اس وقت اس قابل تھے کہ نمایاں کیے جائیں ان میں سے کچھ لوگ ہیں اس میں، وہ بھی سامنے آجاتے تو اچھا ہوتا۔ اب ایک آخری بات یہ ہے کہ جو یہ کہا جائے کہ صاحب "Excitement" کوئی سنسنی پھیلی کہ نہیں پھیلی...

نیر: وہ تو مقصود بھی نہیں ہے۔

فاروقی: وہ مقصود بھی نہیں ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ جس لٹریری "Idiom" کو سوغات اور محمود ایاز نے قائم کیا ہے، اب ظاہر بات ہے کہ Idiom کا زمانہ نہیں ہے کہ وہ بڑا سنسنی خیز معلوم ہو۔ اب وہ ایڈیم بہر حال اچھا ہو یا برا ہو لیکن وہ قائم ہو چکا ہے۔

عرفان: کوئی متحارب ایڈیم چونکہ سامنے نہیں ہے۔

فاروقی: کوئی متحارب ایڈیم ہے نہیں، تو اب دیکھیں گے کہ شاید محمود ایاز صاحب کچھ برانگیخت کریں۔ کوئی متحارب ایڈیم سامنے لائیں۔

نیر: ہاں وہ نچلے بیٹھنے والے آدمی تو ہیں نہیں۔

عرفان: مجموعی طور پر یہ کہ ہے بہت اہم چیز۔ شکریہ

(لکھنؤ ۲۱، نومبر ۱۹۹۱ء)

ظ۔ انصاری

سُلیمان اریبؒ کے نام

(سوغات کے پچھلے شمارے میں ظ۔ انصاری مرحوم کے خطوط دیکھ کر حیدر آباد سے صفیہ اریب نے ظ کے اریب کے نام کچھ خطوط بھجوائے تھے۔ ان خطوط سے کچھ اقتباسات شایع کیے جارہے ہیں)

(۱)

"ایک بات جلدی سے بتاؤ

تم بمبئی یعنی دو گوش "آیئنہ" میں کام کرنے آسکوگے؟ ڈیڑھ سو روپے سے زیادہ فی الحال نہ مل سکیں گے۔ ایک بنیادی طور پر یہ ادیبوں کا اپنا پرچہ ہوگا۔ اور ایک ٹرسٹ کے پیسے ہوں گے۔

وہ آرٹسٹ اور جرنلسٹ دوست موجود ہیں؟؟ کتنی جان ہے ان میں؟ "نیاز حیدریت" "سردار جعفریت" سے ملوث تو نہیں ہیں؟ یعنی بالکل انارکی پسند' ہوائی دیدہ اور قطعی لٹھ مار کمیونسٹ آدمی نہیں چل سکے گا اس کام میں۔"

باقی پھر

فوراً جواب دو

ظ۔ انصاری

۲۱ر فروری ۸۶ء

---

(۲)

"ایک بات کہوں تم سے؟

تمہارے دکھوں اور پریشانیوں کا پورا احساس مجھے تمہارے خط سے ہوا اور ان کے آگے اپنی بے بضاعتی اور بے بسی کا۔ جب وہ دن آئے گا کہ تم ان پریشانیوں سے نکل جاؤگے روٹی،

دوا دارو، اور اسی طرح کے دوسرے گندے نالوں کو پھلانگ جاؤ گے تب تمہیں میری طرح احساس ہوگا کہ آدمی کی زندگی میں ان گندے نالوں کو عبور کرنے کے بعد آگے جو وادی پڑتی ہے در اصل دکھ اور ستم سے بھرپور ہے اور آدمی کی بیقرار اور سخت کوش روح اس کو پھلانگنے کے لئے پیدا ہوئی ہے۔ یعنی ہمیں اصلی دکھوں کی گمبھیرتا کا تصور اس وقت ہوتا ہے جب یہ چھوٹے چھوٹے چنگاڑ جیسے دکھ راستہ چھوڑ دیتے ہیں۔ گوتم بدھ کی جہان آتما کو، پاٹلی پتر کے اس شہزادے کو، بھلا روٹی کا، مکان کا، بروقت پرچہ نکالنے کا اور بیوی کے دوا دارو کا کونسا غم گھیرے ہوئے تھا جو اس نے انسانی روح کی دردمندی اور بے بسی کا شدید احساس کیا اور نروان کی کھوج میں زندگی تج دی ؟

اس کی مہانتا شاید یہی تھی کہ اسے نروان نصیب ہوا شاید یہ بات ہو کہ بعد کی وہ روحیں جو آدمی کے نروان کی تلاش میں بھٹکتی پھرتی ہیں کم از کم اس تصور سے خوش ہیں کہ وہ ایک تھا جس نے مُکتی (موکشا) پائی اور ہم ہیں جنہیں اس کے ذریعے موکشا میسّر ہوگا۔

تم یہاں تک پڑھ کر مسکراؤ گے، خط ایک طرف سرکا دو گے اور کہو گے "میاں یہ سب پیٹ بھروں کی باتیں ہیں" اچھا چلو، یہی سمجھ کر مسکراؤ۔ "یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے!"

یہ حقیر چیک قبول کرو اس صبا کے نام جو کبھی ملتا ہے کبھی نہیں ملتا۔ میں اب کے ذرا جلدی جواب کا انتظار کروں گا۔"

ظ۔

۱۰ جون ۶۲ء

---

(۳)

"پچھلے دو مہینے سے اس فکر میں سرگرداں و حیراں افتاں و خیزاں ہوں کہ ایک پریس لگے آفسٹ کا، اس کے پیٹ سے اخبار نکلے قسم اوّل عنبری، یہ سب ہو تو ہم بمبئی میں رہیں ورنہ سرکار کی نوکری کرلیں، عربی روسی پڑھانے کی، ابھی تو ملتی ہے، آگے وہ بھی نہیں ملے گی۔ سات آٹھ سو روپے پیٹ لیں گے اور بچے پیدا کریں گے۔ بیٹھک میں حقّہ گڑگڑائیں گے جوانی کے قصّوں کی جگالی کریں گے، کھانس کھانس کے، دنیا بھر کے عیب نکال کے، ایک دن اللہ کو پیارے

ہو جائیں گے۔ لعنت!"

ظ۔ انصاری۔ ۱۲ر نومبر ۶۹۳ء

---

(۴)

"کیسے کیسے خود کو سنبھال کر، دم دلاسا دے کر، روپے اور عہدے کی ترغیبوں سے نکال کر صرف لکھنا پڑھنا مقصود ہے مگر یہ کیوں کر ہو؟ رسالے کہاں ہیں ہمارے ملک میں؟ کس کے لئے لکھیں؟ کون تقاضا کرے؟

اریب، دیکھو غالب کے ایسے ایسے شعر میرا کلیجہ کھرچ رہے ہیں جو زبانی یاد تھے مگر کچھ نہ جچتے نہیں تھے مثلاً"

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاک اہلِ دنیا جل گیا

بیس دن سے بیلے پر مضمون لکھنے کی تیاری جاری تھی۔ کل شام شمعیں روشن کر کے سرِ میز بیٹھ گیا کہ آج لکھے ڈالتا ہوں۔ طویل مضمون ہوگا ۲۰ر ۲۵ صفحے کا۔ بہت ہمت کر کے بیٹھا تھا سارا دن طبیعت کو یکسو کرنے میں گزر گیا۔ مگر قلم اٹھایا تھا کہ وہ قیامت دل پر گزر گئی جس کا ذکر اس شعر سے بہتر شاید کہیں ہوا ہو

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

مہینوں سے آتشِ فراق میں جل رہا ہوں، سلگ رہا ہوں، دھواں سا گھٹا رہتا ہے سینے میں۔ وہاں سے چلتے وقت بھی میرا عالم یہ تھا

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

خدا قسم، یہ شعر لفظی نہیں قافیہ پیمائی نہیں۔ جب تک جگر کٹ نہ گیا ہو یہ باتیں ایسے کہی نہیں جاتیں۔ تبھی وہ کہتا تھا۔

این کہ افشار ندد غم گیر ند مشقتے بیش نیست
این کہ خود خون گردد و ریزد گدازے بودہ است

۱۹۸۸ء کی بات ہے ''گداز'' کے لفظ پر ایک ادبی محفل میں جہاں فیضؔ، ملک راج آنند، بیدیؔ اور دوسرے حضرات موجود تھے۔ بنّے بھائی سے بحثا بحثی ہو گئی، وہ کہتے تھے کہ ''سوز و گداز'' مہمل لفظ ہیں ان کا اچھی شاعری سے کیا تعلّق! تم بھی کیا فرسودہ ذہن لئے پھرتے ہو ظ۔ انصاری''! میں تڑپ اٹھا۔ میں نے عرض کیا۔ اچھی شاعری کیا شئے ہے صاحب کوئی بھی آرٹ کاری گری کی حد سے آگے نہیں بڑھتا اگر اس میں سوز و گداز نہ ہو۔ یا گداز کے ٹمپریچر سے نہ گزرا گیا ہو۔

کئی دن اس پر میں اُن سے الجھا رہا۔ بنّے بھائی نہیں ملنے۔ پھر میں نے اپنا جائزہ لیا، کہ کہیں واقعی میں ہی غلط نہ ہوں (یہ اکثر ہوتا ہے کہ جن لوگوں کی صداقت کا احترام ہے دل میں ان سے بحثنے کے بعد خود اپنا محاسبہ کرتا ہوں)۔

وہ ایسے دن تھے ادیب کہ عشق کے مورفیانے زندگی کے ہر خوب و زشت کو گوارا اور دردِ دوراں سے غافل بنا رکھا تھا۔ میں نے سوچا، ہاں کیا عجب ہے جو سوز و گداز محض ایک قنوطی روایت ہمارے ہاں چلی آرہی ہو۔ لیکن جوں ہی وہ نشہ، کہ ہر نشّے سے زیادہ روحانی اور با معنی ہے اترا، مجھ پر سوز و گداز کے معنی پھر سے کھلنے شروع ہوئے۔ اور میں پھر اپنی رائے پر واپس آگیا ہوں۔ تم دیکھو گے کہ سوز و گداز کو ہی عنوان بنا کر ایک مضمون لکھوں گا اور پھر بنّے بھائی سے اس سوال پر بات کروں گا۔''

ظ۔ انصاری
۲۶ر نومبر ۶۱ء

---

(۵)

''تم نے مخدومؔ کی نظم کی اشاعت کے سلسلے میں جو شکایات لکھی ہیں ان پر میں صرف خاموش رہ سکتا ہوں۔ کیونکہ اب نہ تو پرچے کا گٹ اپ میں تیار کرتا ہوں نہ اس میں میرا کچھ دخل ہے۔ ان حالات میں

دل کا جانا ٹھہر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا

جس روز میرے سامنے تمام ان ادیبوں کو، جن کا معاوضہ واجب الادا ہے منی آرڈر ہو جائیں گے وہ

آخری دن ہوگا میرے لئے اس دفتر کا ۔

ساڑھے تین سو برس پہلے کے جن بزرگ کے اسوۂ حسنہ کی تم نے دہائی دی ہے ان کو بھی میں نے پیش نظر رکھا اور سترھویں شادی "آئینہ" سے کی ۔ انکسار اور بھکاڈ کے جتنے امکانات اہلِ قلم کے لیے مباح ہیں (دیکھو میں نے واجب کا لفظ جان بوجھ کر نہیں لکھا کیونکہ واجب تو ہم لوگوں پر صرف "اکڑ" ہے جسے شرافت کے مارے ہم خودداری کہہ لیتے ہیں) وہ سارے امکانات میں نے یہاں آزمائے ، رکوع بھی کیا جسے میں سجدے کا پیش خیمہ سمجھتا ہوں لیکن جب دیکھا کہ وقتِ سجود آ پہنچا ہے ، میں نے بندھی بندھائی نیّت توڑ دی ۔ دھت تیری کی ایسی تیسی ۔

مجھے وہ شعر عجب عالم میں یاد آیا ہے ؎

شہرِ دل ایک بستی اجڑی بسی غموں میں
آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا

تم سوچو ۔ جی جان ایک کر کے ۱۲ برس میں نے یہ بھاڑ جھونکا ہے ۔ اگر تم غزل میں تنہا تنہا قافیہ اختیار کرتے ہو تو میں اپنا ماتھا بجا کر پا لیتا ہوں کہ یہ قافیہ یہ تکرار الفاظ یہ بے ردیف زمین اور یہ بحر تمہیں کہاں ، کس وقت کس وجہ سے سوجھی ہوگی ۔ اگر لندن سے دور ، برطانیہ عظمیٰ میں میڈم فانٹیئن اسٹیج پر اپنا کمال پیش کرنے والی ہوتی ہے تو میرا ماتھا ٹھنکتا ہے کہ ضرور اس مقابلے میں جاپان کا کابوکی تھیٹر بھی پہنچے گا اور اس کی تفصیلات کا علم ہندوستان کے ناٹک کاروں کے لئے مفید ہو سکتا ہے ۔ اگر قاضی عبدالغفار کے ایک اداریے سے ان کی اکھڑی ہوئی سانس کا پتہ چلتا ہے تو میں فوراً ان کی تصویر کھنچوا لیتا ہوں ۔ اور ان کی زندگی کے حالات لکھوا لیتا ہوں ۔ اور اگر کسی کی تصویر میں اسکرین نمبر فلاں کے بلاک سے دھبا آ جائے تو میں پریس سے کہتا ہوں کہ روشنائی میں یہ خرابی ہے ۔ اسے دور کرو ۔

اس کے باوجود میں یہ فیصلہ کر چکا ہوں کہ ملازم اڈیٹر کی حیثیت سے اب کبھی کام نہ کروں گا ۔ اور یہ فیصلہ کرنے میں سخت دشواری پیش آتی ہے ۔ میں نے اوپر کی سطریں (غیر شاعرانہ) تعلّی کے طور پر نہیں بلکہ یہ جتانے کے لئے تمہیں لکھی ہیں کہ بھلے آدمی ! پہلے اپنا کوئی ٹھور ٹھکانا کرو ۔ پھر گھر سنبھال کر بیٹھنا ممکن ہوگا ۔ بلکہ سچ پوچھو ، تو گھر بنانے کا خیال ہی ترک کر دو ۔ جسے اپنے سماج کو بدلنے کا کام کرنا ہے وہ محمدؐ کے Calibre کا آدمی ہو تب ہی باہر اور اندر کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ

ہوسکتا ہے ورنہ وہی صورت حتمی اور ناگزیر ہے کہ بھئی!

کبیرا کھڑا بجار میں لئے لکٹیا ہاتھ
جو گھر پھونکے اپنا چلے یا ہمارے ساتھ

ہم لوگ جو اس پیشے میں اپنے سینگ سما کر کام کرنا چاہتے ہیں کوئی مستقبل نہیں رکھتے۔ برسوں میں جا کر تو کہیں اس قابل ہوتے ہیں کہ فنِ صحافت میں اپنی رائے، پسند و ناپسند کو دخل دے سکیں اور معاملات دنیا کے بارے میں کوئی رائے قائم کر سکیں اور جب اس قابل ہو چکتے ہیں پتہ چلتا ہے کہ سب سے خطرناک آپ کی یہ صلاحیت ہی ہے۔ چناں چہ اس کے بعد در در کی ٹھوکریں کھاؤ۔ ہر دیوار پہ ایک پچکاری مارو اور چل دو۔ کیوں کہ جی بھر کے نقاشی کرنے کی مہلت ہی نہ دی جائے گی اور جب نقاشوں کی گنتی ہوگی تو تمہاری پچکاریوں کو اس شمار میں نہیں لیا جائے گا کیونکہ بھرپور نقش تم نے دیا بھی کہاں۔

میں نے پچھلے ۱۱ برس میں صرف ایک جگہ "نیا زمانہ" (بمبئی) ۴ برس جم کے کام کیا ورنہ باقی ۷ برس ۱۶ پرچوں کی نذر ہوئے۔ یوم حساب ابوالکلام اپنا "الہلال" کا فائل نکال کر دکھا دیں گے۔ محمد علی اپنا "ہمدرد" سید جالب اپنا "ہمدم" ظفر علی اپنا "زمیندار" سجاد حسین "اودھ پنچ" سرشار "اودھ اخبار" قاضی عبدالغفار "پیام" اور "جمہور" لے آئیں گے۔ کہ ہم نے اپنے اپنے عہد میں یوں قوم کی بیداری میں اور قوم کے ساتھ ساتھ اپنی تربیت اور فلاح میں حصہ لیا۔ ہم تم کیا دکھائیں گے؟ — بتاؤ؟ اگر اپنا پرچہ "صبا" نکالتے ہو تو اس کے لئے ادبی دوست کو خط لکھتے وقت تم مجبور ہو کر اشتہارات کا نرخ نامہ نقل کرو۔ اور اگر کسی دوسرے کے "آئینہ" میں کام کرو اور اس سے ایک زندہ، منظم اور صحت مند جلوہ گری کی خدمت لینا چاہو تو تمہاری خدمات گئیں جہنم میں۔ ٹچے پن کے موردِ عتاب ہو گے اور سوکھی روٹی ملنا مشکل ہو جائے گی۔ تمہیں اطلاع دیتا ہوں کہ پچھلے مہینے کی پوری تنخواہ کٹ گئی کیونکہ میں نے چھٹی لی تھی۔ اور اس بار بھی آدھی سے کم تنخواہ ملے گی کیونکہ جس منٹ پر مجھے دفتر میں صبح کو حاضر ہونا چاہئے اس پر نہیں پہنچ سکا (یہ اور بات ہے کہ دیر تک کام کرتا رہا ہوں)

یہ روداد تمہیں غصے میں نہیں بلکہ اس افسردگی میں سنا رہا ہوں جس کا تاثر غالب کے اس شعر میں ہے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

یہ مکمل شکست کا اعتراف بھی ہے اور ہوشیاری بھی کہ اب اپنے کان (اور ضرورت پڑے تو تمہارے کان بھی) پکڑتا ہوں۔ اور توبہ کرتا ہوں کہ مزید وقت ان مہملات پر صرف نہ کروں گا البتہ جو کچھ میں نے اس ہنگامۂ خیر و شر میں سیکھا ہے اسے زندگی کے دوسرے شعبوں میں آزماؤں گا، انہی مقاصد کے پیشِ نظر جن کے لیے اخبار نویسی لازم آئی تھی۔ جب کسی مشین میں ایک پیچ ٹھیک نہ بیٹھ رہا ہو تو اس مشین کو تباہ کر لینے سے بہتر ہے کہ وہ پیچ نکال کر رکھ لیجئے۔ (شاید کبھی اسی سے کام لینا پڑے) اور وہاں اس کی جگہ دوسرا پیچ لگا دیجئے، جو بھی فٹ آتا ہے۔ اتنی سی بات پر الجھنا کیا معنی!

ہاں الجھن صرف اتنی ہوتی ہے کہ زندگی کے دو دنوں میں سے سالم ایک دن اس خرافات سے جی لگانے میں صرف ہوگیا اور جب چلنے لگے تو "تہمتیں چند اپنے ذمّے دھر چلے" یہاں میں تمھیں ابوطالب کلیم کے ایک قطعے سے محروم کرنا نہیں چاہتا:

بدنامیٔ حیات دو روزہ نہ بود بیش
آں ہم کلیم با تو چہ گویم چساں گزشت
یک روز صرفِ بستنِ دل شد بہ ایں و آں
روزِ دگر بہ کندنِ دل زیں و آں گزشت

ظ۔ انصاری

"اب لوگ اس طرح پیدا بھی نہیں ہوتے"

"ہر زمانے کا اپنا اسلوب اور آہنگ ہوتا ہے۔ لفظ کبھی انگرکھا، کبھی عبا و عمامہ کبھی ڈنر جیکٹ یا فولس کیپ، کبھی پیر میں پائل یا بیڑی پہنے نظر آتے ہیں۔ اور کبھی کوئی مداری اپنی قاموسی ڈگڈگی بجاتا ہے تو لفظوں کے سدھے سدھائے بندر ناچنے لگتے ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد اپنا سن پیدائش اس طرح بتاتے ہیں:

"یہ غریب الدیارِ عہد، ناآشنائے عصر، بیگانۂ خویش، نمک پروردۂ ریش، خرابۂ حسرت کہ موسوم بہ احمد، مدعو بابی الکلام ۱۸۸۸ء مطابق ذوالحجہ ۱۳۰۵ھ میں ہستیٔ عدم سے اس عدم ہستی میں وارد ہوا۔ اور تہمتِ حیات سے متہم ہوا"

اب لوگ اس طرح نہیں لکھتے۔ اس طرح پیدا بھی نہیں ہوتے۔ اتنی خجالت، طوالت، واذیت تو آج کل سیزیرین پیدائش میں بھی نہیں ہوتی۔"

(مشتاق احمد یوسفی - آبِ گم)

• پس ساختیات

• گوپی چند نارنگ

• دستِ تہہ سنگ آمدہ

محمود ایاز
گوپی چند نارنگ
وزیر آغا
قمر رئیس
نظیر صدیقی
شمیم حنفی
اقبال کشن
ساقی فاروقی
چودھری محمد نعیم
جمیل جالبی

"سوغات" کے پچھلے شمارے میں گوپی چند نارنگ کے مضمون "فیض کو کیسے نہ پڑھیں"؟
(پس ساختیاتی روّیہ) کے بارے میں اداریے میں یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ اس مضمون میں "پس ساختیاتی روّیہ
فیض کی شاعری کے کیا نئے پہلو برآمد کرتا ہے، یا نہیں کرتا ہے؟ فیض کی شاعری کی تفہیم، تحسین اور اس
سے لطف اندوزی کے جو پیمانے اور زاویے یہ روّیہ فراہم کرتا ہے کیا وہ پس ساختیاتی روّیے سے لاعلم
نقاد یا قاری کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں؟؟ کچھ لکھنے والوں نے اس سلسلے میں اظہارِ خیال کو
"مصلحت" کے خلاف سمجھا! کچھ نے اظہارِ خیال کیا مگر اشاعت کے لئے "نہیں! یعنی پھر وہی
"مصلحت"! چند ایک نے اظہارِ خیال بھی کیا اور اشاعت کی اجازت بھی دی، اور ان کی تحریریں یہاں
شائع کی جا رہی ہیں۔ یہ ایک علمی بحث ہے۔ اس کا موضوع گوپی چند نارنگ کی ذات نہیں ہے۔ اس سلسلے
میں ذاتی طور پر اور سوغات کے مدیر کی حیثیت سے بھی میرا موقف اب بھی وہی ہے جو پہلے تھا میں نظریاتی
مضامین کے خلاف نہیں ہوں۔ لیکن ان کی حقانیت، اہمیت، افادیت کو میں ان کے اطلاقی عمل میں دیکھنا
چاہتا ہوں۔ پانچ سات یا دس بیس سال بھی کسی موضوع یا ایک سے زیادہ موضوعات کے مطالعے اور تحقیق پر
صرف کرنا یقیناً بہت قابل قدر کام ہے لیکن اس سے کوئی بھی اللہ میاں کی اس زمین پر ایسا چلتا پھرتا
عجوبہ نہیں بن جاتا کہ خلق خدا کی بھیڑ تحسین و آفرین کے لئے جمع ہو جائے۔ آٹھ آٹھ دس دس برس کسی دائرہ کار
میں اختصاصی قابلیت حاصل کرنے کے لئے صرف کرنا آج خواہ وہ میڈیسن میں ہو یا انجینئرنگ میں کوئی
بڑا کارنامہ نہیں رہا۔ ہمارے آپ کے لڑکے لڑکیاں آئے دن یہی کر رہے ہیں۔ اہم اور دیکھنے کے
قابل بات تو یہ ہوتی ہے کہ اس اختصاصی قابلیت کے حصول کے بعد اس سے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں،
اس سے کیا کام لیا جاتا ہے انسانی زندگی کے لئے ان علوم کے دائرہ کار میں؟ آج ہندوستان میں کم،
پاکستان میں زیادہ تر، رسائل میں جو بھرمار ہو رہی ہے ساختیات وغیرہ پر مضامین کی اس سے اردو کا عام
قاری تو کیا اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ بھی تنگ آ گئے ہیں۔ نارنگ نے بہت صحیح بات کہی ہے اپنے خط
میں کہ جب بھی ادبی منظر نامہ بدلتا ہے تو
بھی ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ ہر نظریے کے ساتھ اتفاق و اختلاف کے پہلو لگے رہتے ہیں، باتیں ہوں گی،
بحثیں ہوں گی، ان نظریات کا عملی اطلاق ہوگا، تو آہستہ آہستہ کچھ چیزیں ادبی مزاج کا، لکھنے پڑھنے

والوں کے فکر و ذہن کا حصّہ بنتی چلی جائیں گی اور کچھ رد ہو کر فراموشگاری کے ان غاروں میں کھو جائیں گی جہاں، ہزاروں سالہ انسانی فکر کے پتہ نہیں کیسے کیسے عظیم الشان ملبے مدفون ہیں!! ہر نئے خیال ہر نئے نظریے اور ہر نئے مکتبۂ فکر کے داعیوں نے بالعموم، اپنے سے قبل کے ہر نظریے کو باطل قرار دینے کی کوشش کی۔ اپنی فکر سے قبل کے زمانے کو زمانہ قبل از تاریخ کہا۔ اور کیا کیا نہیں کیا، لیکن وقت نے جسے خدا بھی کہا گیا ہے، اس نخوت اور تکبّر کی کیا سزائیں دی ہیں، افراد کو بھی اور جماعتوں اور اقوام کو بھی اس کی مثالیں نظروں کے سامنے ہیں۔

اب تک ساختیات اور پس ساختیات کی بنیادوں پر ہمارے ہاں عملی تنقید کی مثالیں بہت کم سامنے آئی ہیں اور جو آئی ہیں وہ تشفّی بخش نہیں ہیں۔ اس طرف توجّہ دینے کی ضرورت ہے اور یہی بات میں نے پچھلے شمارے کے اداریے میں بھی عرض کی تھی اور تقریباً یہی بات وہ حضرات بھی کہہ رہے ہیں جن کے بیانات یہاں شائع ہو رہے ہیں۔ اس حصّے کے لکھنے والوں میں وزیر آغا نے کافی تفصیل سے اظہارِ خیال کیا ہے اور انتہائی مُروت اور رواداری سے کام لیتے ہوئے جو ان کے شریفانہ مزاج کا تقاضہ ہے۔ لیکن نیک اور شریفانہ جذبات تنقید میں کچھ دشواریاں بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ وزیر آغا کے مضمون کا ماحصل تو یہی ہے :-

(۱) نظری مباحث اہم مگر جب تک ان کی روشنی میں عملی تنقید کا مظاہرہ نہ ہو ان کی کارکردگی کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا۔

(۲)۔ مغرب کی پس ساختیاتی تنقید اور مشرق کے ذوقی رویے میں فرق نہیں ہے۔ "کیا دونوں سامنے کے معنی مسترد کر کے شعر کے مخفی ابعاد کو بے نقاب کرنا نہیں چاہتے؟ کیا دونوں شاعر کی شخصی زندگی کے کوائف سے اعلیٰ تنقید کو آزاد نہیں سمجھتے؟؟

(۳)۔ نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنا لازمی ہوتا ہے کہ نظم ادبی اعتبار سے اعلیٰ اور ارفع ہونے کے باعث جمالیاتی حظ بہم پہونچائے۔ ورنہ اس کا تجزیاتی مطالعہ کتنی ہی باریک بینی سے کیوں نہ کیا جائے اسے اعلیٰ و ارفع ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ اور فیض کی زیرِ بحث نظم اس قابل نہیں تھی کہ اس کا تجزیہ کیا جاتا۔

(۴)۔ فیض کا نام نظم سے الگ کر دیں تو یہ نظم اس آئی ڈی اولوجی کی ...۲۳-R کا کوئی ع

منظرنامہ مرتب نہیں کرتی جس کا ذکر زیر بحث مضمون میں اتنی تفصیل سے کیا گیا ہے۔

(۵) "ساختیاتی" یا "ساخت شکن" "تنقید محض ایک سرچ لائٹ کے طور پر استعمال ہو سکتی ہے۔
اس کے علاوہ دیگر SEARCHLIGHTS بھی ہیں جو کم اہم نہیں ہیں۔"

اس کے بعد وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ " ڈاکٹر نارنگ نے نظم کی تین سطحوں کو منظرِ عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی ہے"۔ ڈاکٹر نارنگ نے بڑے خیال انگیز نکات ابھارے ہیں۔"

یہی تو بات ہے جسے میں وزیر آغا کی دوستداری اور شریفانہ مزاج کہتا ہوں۔ یعنی " خیال خاطر احباب ......!" ——— محمود ایاز

۳/ اکتوبر ۱۹۹۰ء

"شمارہ بہت اچھا ہے اس کی مبارکباد دیتا ہوں۔ تینوں گوشے عمدہ اور بھرپور ہیں۔ "سوغات" کا ایک مزاج رہا ہے۔ اس کو نباہنے کی آپ نے پوری کوشش کی ہے۔ اختر الایمان سے جو مکالمہ آپ نے چھاپا ہے اگر اسے tightly edit کر دیتے تو اچھا رہتا۔ بصورتِ موجودہ اس میں کوئی Progression نہیں ہے۔ آپ کا اداریہ بحث انگیز ہے۔ لگتا ہے آپ نے اکسانے کے لئے لکھا ہے لیکن میرے ساتھ آپ تھوڑی سی زیادتی کر گئے جس کی آپ جیسے بالغ نظر سے توقع نہیں تھی۔ جو ش ووش کیا، جب طے کر لیا کہ کتاب لکھی جائے تو پھر موضوع سے انصاف کرنا ضروری ہے۔ سو جو کچھ آپ نے اِدھر اُدھر پڑھا ہے وہ میری آئندہ کتاب کے ابواب ہیں۔

فاروقی کے اقتباس کو آپ نے out of context highlight کیا ہے۔ وہ بھی کم از کم میرے موقف کے ساتھ بے انصافی ہے۔ میں صرف وہی کہہ رہا ہوں جو ادبی نظریے کی بحث میں جدید مفکروں نے کہا ہے۔ ایجاد بندہ کچھ نہیں۔ پہلے سمجھ تو لو پھر رائے قائم کرو۔ قبل از وقت فیصلہ صادر کرنا نفسیاتی دہشت کو ظاہر کرتا ہے اور کیا کہوں۔ میں Polemics میں پڑنا نہیں چاہتا۔ میرے وقت کا زیاں ہوتا ہے۔ بہرحال ضرورت پڑی تو لکھوں گا۔ اگر آپ کے ذہن میں کوئی Resevervation ہو تو صاف لکھیں تاکہ اس کو بھی شامل کر لوں۔ مجھے شبہ یوں ہے کہ نظیر صدیقی کا مضمون آپ نے غور سے پڑھا نہیں۔ اس اللہ کے نیک بندے نے صاف صاف دو جگہ لکھا ہے کہ ساختیات اس کی سمجھ سے باہر ہے اور وہ صرف ایک کتاب کو سامنے رکھ کر مضمون لکھ رہا ہے۔ آپ نے اس مضمون

پر صاد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ مضمون بھی ویسا ہی ہے جیسا اس موضوع پر دوسرے مضمون چھپتے رہتے ہیں۔ فیضی کا مصرعہ یاد آتا ہے "دوسخن فہمیٔ عالم بالا معلوم شد"۔ اگر آپ بنیادی چیلنج کو سمجھتے اور مبادیات پر نظر فرماتے تو ہرگز ہرگز ایسا نہ لکھتے۔ یاد ہوگا میں نے لکھا تھا 'ساختیاتی مباحث نئے منظرنامے کا ناگزیر حصہ ہیں۔ آپ ان سے بچ نہ سکیں گے دیکھئے آپ نے خالص نظریاتی مضمون بھی چھاپا' یہ اور بات کہ مصنف سوسیئر سے بے بہرہ ہے سو وہ بحث کو سنبھال نہیں سکا۔ اس پر اعتراض وارد نہیں ہوتا اس لئے کہ اسے اپنے عجز کا اعتراف ہے۔ پڑھنے والے چونکہ سمجھتے نہیں وہ ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانکتے ہیں۔ اللہ اللہ خیر صلاّ۔

مکرّر:۔ باتیں اور بھی بہت سی ہیں، مثلاً فاروقی کے مضمون میں فیض والی بات کا جواب آپ نے صحیح دیا ہے کہ سیاسی معنی بے شک خود فیض نے رکھے ہیں لیکن فیض کے یہاں غیر سیاسی معنی بھی کسی طرح سیاسی بن جاتے ہیں اس کا جواب میرے مضمون میں مدلل موجود ہے اور یہی میرا THESIS ہے اگر کوئی غور سے پڑھ سکے تو۔ نیز یہ کہ فیض کو صرف لابی کے حوالے کر دینا اردو نقد کی بھول ہے۔ میں نے اس سادہ لوحی کے خلاف بین السطور احتجاج بھی کیا ہے۔ گویا میرا موقف ترقی پسندوں سے الگ تو ہے ہی 'جدیدیت سے بھی الگ ہے۔ رہی یہ بات کہ ہر نسل کو اپنے نقاد لانا چاہیئں، توقع بری نہیں لیکن عملاً ایسا ہونا ضروری نہیں۔ یہ کلیہ یوں غلط ہے کہ منٹو، راشد، میراجی، اختر الایمان کی تخلیقی عظمت کو ان کی اپنی نسل کے نقادوں نے نظر انداز کیا اور بعد کی نسل کے نقادوں نے ان کی RECOGNITION کا حق ادا کیا۔ یہ سامنے کی بات ہے لیکن فاروقی بھول جاتے ہیں۔

مکرر مکرر:۔ دراصل لکھنے کی باتیں بہت ہیں اور وقت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب ادبی منظرنامہ بدلتا ہے تو information اور Dis-information دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ نظیر صدیقی کا مضمون اس کی اچھی مثال ہے۔ وہ شاید بیجنگ میں ہیں۔ بے چارے نے کہیں پڑھ لیا کہ ایگلٹن نے لکھا ہے کہ ساختیات میوزیم کی چیز ہو گئی۔ پھر یہ بھی کہیں لکھا کہ ایگلٹن نے نہایت شاطرانہ طور پر ساختیات کو اپنے تنقیدی ماڈل میں integrate کر لیا ہے۔ یہ سادہ لوحی داد طلب ہے کہ اگر ساختیات واقعی میوزیم میں پھینک دی گئی تو اسے ایگلٹن اپنے سسٹم میں شامل کیوں کرے گا۔ ایگلٹن کی فکر کا احوال میرے اس مضمون میں ہے جو 'فکر و نظر' علی گڑھ میں

آیا تھا۔ مطالعہ ادھورا ہو تو نتائج غلط نکلیں گے اور سوغات میں مضمون چھپے گا اور اداریے میں تعریف ہوگی تو گمراہی پھیلے گی یا نہیں ؟ ؟ ایگلٹن مارکسسٹ نقاد ہے جس نے ساختیات سے شدید استفادہ کیا ہے جس کلاسیکی ساختیات کے میوزیم میں ڈالنے کی وہ بات کر رہا ہے اس کو خود پس ساختیات نے پیچھے چھوڑ دیا ورنہ پس ساختیات کا جواز کیا تھا ؟ آخر کچھ تو تھا جسے خود بارتھ اور دریدا نے رد کیا تھا۔ تعجب یہ کہ ایگلٹن جس کی مارکسیت آڑے آتی ہے وہ اس راہ کا امام کب سے ہو گیا ہے ؟ اگر نظیر صدیقی کو ایگلٹن کی فکر کے مضمرات معلوم ہوں (پوری طرح) تو وہ قولِ فیصل کے طور پر اس کو کیوں QUOTE کریں گے ؟ بالخصوص جب اپنے پورے مضمون میں ان کو اپنی حدود کا احساس ہے اور جو بھی لکھ رہے ہیں، نیک نیتی سے لکھ رہے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جب ہم کو معلوم نہیں ہوگا کہ عالمی سطح پر کیا تبدیلیاں ادبی فکر میں آ رہی ہیں یہ معلوم ہو سکتی ہیں خاص خاص رسائل سے، یا نئی کتابوں سے، اور ہم انہیں نہیں پڑھیں گے اور خود کو عقل کل سمجھیں گے اور اپنے تحفظات کا شکار رہیں گے تو نتیجہ یہی نکلے گا کہ مغرب غلط در غلط ہے۔ لیکن اس کا کیا ثبوت کہ فکر انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے ؟ ان TERMS میں سوچنا ہی حمق ہے۔ کیا جدیدیت کو یاروں نے عمر عیار کی زنبیل سے برآمد کیا تھا۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ دانش حاضر کا منظر نامہ کیا ہے جس کا مشرق و مغرب دونوں حصہ ہیں۔ کیا ہم لاطینی امریکہ اور افریقہ کے ادیبوں سے بھی پیچھے ہیں ؟ کیا آپ نے اکتویا پاز کا وہ بیان پڑھا جس میں اس نے ساختیات کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔ قمر جمیل نے اسے "دریافت" کراچی کے تازہ شمارے میں چھاپا ہے۔ اس کو پڑھ کر بہت سوں کی آنکھیں کھل جائیں گی۔ اگر آپ نے نہ دیکھا ہو تو میں نقل بھجواؤں۔"

گوپی چند نارنگ۔ دلی

[آپ نے اپنے خط میں فرمایا ہے کہ "میں صرف وہی کہہ رہا ہوں جو ادبی نظریات کی بحث میں جدید مفکروں نے کہا ہے ایجادِ بندہ کچھ نہیں۔" میں نے بھی اداریے میں یہی عرض کیا تھا کہ "ظاہر ہے فلسفہ باہر کا ہے اس سے نکلنے والے نظریات باہر کے ہیں ان پر بحث و تمحیص باہر ہوتی رہی ہے، اب جو بھی اس کا اردو میں تعارف کرائے، تشریح اور توضیح کرے، بنیادی باتیں تو وہیں سے لائے گا۔" البتہ اس بات سے

شاید کسی کو بھی اختلاف نہیں ہو سکتا کہ یہ کام جس خوبی سے اور جس عالمانہ معیار پر آپ نے کیا ہے وہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ لوگ 'نقل را چہ عقل' پر عمل کرتے ہیں لیکن آپ یہاں بھی "بیش از بیش عقل" کے قائل ہیں۔ پڑھنا، اسے ہضم کرنا، اور پھر اس سارے سرمایے کو اپنی زبان میں ایسی وضاحت کے ساتھ ربط و تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے مدلل حوالوں کے ساتھ، عالمی منظرنامے کے تمام مباحث کو سمیٹ کر ایسی روشن اور شگفتہ نثر میں پیش کرنا ایک کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے موضوع کا کوئی، پہلو آپ کی نظر سے اوجھل نہیں رہتا۔ الگ الگ کتابوں میں بکھرے ہوئے اجزاء کو موضوع کی مناسبت سے اس طرح ایک لڑی میں پرو دینا، یہ سب بڑی ریاضت اور فکر و ذہن کی زبردست ڈسپلن سے آتا ہے اور اردو میں یہ خوبیاں کتنی کم یاب ہیں ان کا مجھے بخوبی علم ہے۔ لہٰذا آپ کو "سخن فہمی عالم بالا" سے مایوسی محض زود حسی کی زیادتی سے ہوتی ہے۔ ویسے کسی سے تعلق خاطر ہو تو آدمی زرا زود حس ہو ہی جاتا ہے۔

نظیر صدیقی کے مضمون پر میں "صاد" کہاں کر رہا ہوں بھائی؟ میں نے تو لکھا ہے کہ ان کا مضمون ان لوگوں کے لئے کوئی 'نئی' چیز نہیں پیش کرتا جو اردو میں (انگریزی میں نہیں) ان موضوعات پر شائع ہونے والی چیزوں سے آشنا ہیں۔ یہ "صاد" کرنا ہوتا ہے؟

سوغات کو آپ ایک بہت عمدہ مضمون Reader response، Reception theory پر عنایت فرمانے والے تھے۔ میں نے گزارش کی کہ پہلے شمارے کے لئے میں آپ سے عملی تنقید چاہوں گا۔ آپ نے ازراہِ محبت میری بات مان لی لیکن یہ بھی لکھا کہ "آخر عملی تنقید بھی تو کسی نہ کسی نظریے کی بنیاد پر ہی ہوتی ہے"۔ میں نے عرض کیا کہ مجھے اس سے انکار کب ہے۔ میں تو بس یہ کہتا ہوں کہ ساختیات پس ساختیات وغیرہ پر اتنے نظری مباحث ہو چکے ہیں کہ اب ضرورت ہے کہ ان کی بنیاد پر عملی تنقید کے بھی کچھ نمونے سامنے آئیں تا کہ یہ نظریات ماہرین کے دائرہ تنقیص

سے نکل کر لکھنے پڑھنے والوں کی عام سطح تک Percolate ہو سکیں۔ آپ نے میری گزارش قبول کی اور فیض پر اپنا مضمون مرحمت فرمایا۔ میں نے اداریے میں یہی باتیں لکھیں کیونکہ میں چاہتا تھا کہ اردو والے اس مضمون پر کھل کر بات کریں تاکہ اس طرح ان نظریات کے عملی پہلوؤں پر بحث شروع ہو۔ اب اردو والے کیا لکھتے ہیں وہ آثار ہے گا۔ بات چلتی رہے تو صحیح، غلط، اچھے برے سب رُخ سامنے آتے رہیں گے میں نظریاتی مباحث سے نہ بھاگتا ہوں نہ میں نے یہ قسم کھائی ہے کہ سوغات میں نظریاتی مضامین نہیں چھاپوں گا۔

ساختیات، پس ساختیات سے آپ اس طرح وابستہ ہیں کہ ان کی بنیادوں پر عملی تنقید کا نمونہ آپ سے نہ طلب کرتا تو کس سے طلب کرتا؟؟ بس اتنی سی بات تھی یہ جو آپ نے لکھا ہے کہ "پڑھنے والے سمجھتے نہیں" تو بھائی اسی لئے میں نے بار بار عرض کیا کہ جب تک یہ مباحث "ماہرانِ خصوصی" کے حلقے سے نکل کر عملی صورت میں سامنے نہیں آنے لگیں گے آپ کے ساری نظری مباحث خوبصورت کتابوں کی شکل میں لائبریریوں کی رونق بڑھاتے رہیں گے۔ تو پھر اس ساری ورزش کا حاصل یہی ہے ؟؟

میری ناقص رائے آپ نے طلب نہیں فرمائی، صرف میرے ذہنی تحفظات دریافت کئے تھے جو NON EXISTENT ہیں۔ پھر بھی عرض کئے دیتا ہوں کہ مجھے آپ کا مضمون پڑھ کر، غور سے پڑھ کر، دوبار پڑھ کر یہی محسوس ہوا کہ گو آپ کی فکر اور تحریر کی ساری خوبیاں اس میں موجود ہیں، فیض کی تفہیم و تحسین اور قراءت کے جو پہلو آپ نے ساختیات پس ساختیات کی مدد سے برآمد کئے ہیں وہ ان کے بغیر بھی ممکن تھے اور ہیں۔ یعنی ان نتائج تک پہونچنے کے لئے آپ کے اختیار کردہ رویّے ضروری تھے نہ ناگزیر۔

اب اس پر بحث آپ ضروری سمجھیں تو آپ کی مرضی، ویسے بات وہیں پہونچ جائے گی جہاں سے Polemics کی سرحدیں شروع ہو جاتی ہیں اور پھر آپ کے کام کا (اور میری فرصت کا) زیاں ہوگا!

اب یہ بات رہ جاتی ہے کہ "اس بات کا کیا ثبوت کہ فکر انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے؟ ان TERMS میں سوچنا ہی حمق ہے۔ کیا جدیدیت گویا روس نے عمر عیار کی زنبیل سے برآمد کیا تھا!" وغیرہ وغیرہ تو ان باتوں کا تعلق فاروقی کے اقتباس سے ہے اور اصولاً انہیں کو اس کا جواب دینا چاہیئے اگر وہ دینا چاہیں۔

شمس الرحمن فاروقی اور وزیر آغا اور آپ کے اقتباسات اس لئے بھی دیئے تھے کہ ان موضوعات پہ اختلاف فکر یا تضاد رائے اگر ہے تو کھل کر سامنے آئے۔ محمود ایاز)

"نظم فیض کی ہے جس کا نہایت خیال انگیز تجزیاتی مطالعہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے "سوغات" میں کیا ہے۔ کچھ عرصے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ساختیاتی اور پس ساختیاتی ڈسپلن کی ترویج و اشاعت کے سلسلے میں خاصے سرگرم ہیں۔ انہوں نے اس ضمن میں بہت سی نظریاتی بحثیں بھی چھیڑی ہیں جن سے تنقید کے چمن میں بہار آئی ہوئی ہے۔ نظری مباحث اپنی جگہ بہت اہم ہیں کہ وہ ناقد اور قاری دونوں کے ذہنی افق کو کشادہ کرتے ہیں لیکن جب تک ان کی روشنی میں "عملی تنقید" کا مظاہرہ نہ کیا جائے، ان کی کارکردگی کا صحیح اندازہ نہیں ہوسکتا۔ خود مغرب میں ساختیاتی اور پس ساختیاتی مباحث کا افق کشادہ اور معیار خاصا بلند ہے اور ان کے باعث نقاد کا مطمح نظر وسیع ہوا ہے لیکن ابھی وہاں بھی عملی تنقید کے سلسلے میں بہت کچھ ہونا باقی ہے۔ بے شک مغرب میں فکشن پر بطورِ خاص اچھا کام ہوا ہے مگر شاعری پر ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقیدی عمل کچھ زیادہ نمایاں نہیں ہے۔ ہمیں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا ممنون ہونا چاہیئے کہ انہوں نے اردو نظم کے حوالے سے اس کام کا بیڑہ اٹھالیا ہے۔

میں ذاتی طور پر امتزاجی تنقید کا حامی ہوں جو غور کیجئے تو کسی خاص تنقیدی مکتب کا نام نہیں ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب نقاد کسی تخلیق کے روبرو آئے تو محض ایک خاص وضع کا چشمہ پہن کر نہ آئے بلکہ اپنی ساری حسیات، اپنی پوری ذات کے ساتھ، ثابت و سالم، تخلیق کے روبرو اس طور آکھڑا ہو جیسے ایک آئینہ دوسرے آئینے کے سامنے آجاتا ہے تاکہ عکسوں کا ایک تہ در تہ سلسلہ وجود میں آسکے۔ یہی نقاد کا امتحان بھی ہے، کیونکہ اگر اس کی ذات کسی ایک تنقیدی مکتب، کسی ایک آئیڈیالوجی یا کسی ایک کامپلکس

کا شکار ہے تو اسی نسبت سے اس کی تنقید بھی ایک طرف محدود اور فرقہ پرستی کی حامل تنقید ہو گی اور دوسری طرف اگر اس نے جملہ تنقیدی مکاتب بلکہ جملہ علمی اور ادبی شعبوں اور تحریکوں کے مطالعہ سے اپنے ذہنی افق کو حتی المقدور کشادہ کر رکھا ہے تو اس کی تنقید میں بھی ایک امتزاجی رویّہ جنم لے گا جو مختلف علمی ادبی نوادرات کی "حاصل جمع" نہیں ہوگا بلکہ اس حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوگا جس کا مطلب یہ ہے کہ اس پر نقاد کی اپنی ذات کی چھاپ واضح طور پر ثبت ہوگی۔ ان معروضات کا مقصد فقط اس بات کی طرف ہلکا سا اشارہ کرنا ہے کہ محترم ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے یہ دعویٰ کر کے کہ وہ فیض کی نظم "دستِ تہِ سنگ آمدہ" کا پس ساختیاتی رویّے کے تحت تجزیہ کر رہے ہیں، خود ہی اپنے اس تبصرے کو ایک خاص تنقیدی ڈسپلن کے تابع کر دیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے فیض کی تین سطحوں کو منظرِ عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ پہلی سطح غالبؔ کے اس شعر کے حوالے سے جسے نظم میں تضمین کیا گیا ہے، یوں سامنے آئی ہے کہ نظم میں "عشق کی مجبوری" کا کلاسیکی مضمون از خود شامل ہو گیا ہے۔ نارنگ صاحب فرماتے ہیں کہ عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے۔ دستِ تہِ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے۔ اور نظم کی پہلی قراءت میں یہی مجبوری اور یہی کیفیت اجاگر ہوئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر قاری تک محض یہی کیفیت یا مضمون پہنچے گا تو نظم کسی صورت بھی ایک اہم تخلیق قرار نہیں پا سکے گی۔

ڈاکٹر صاحب نے نظم کی دوسری قراءت فیض کی شخصیت اور اس کے سیاسی اور آئیڈیولوجیکل جھکاؤ کے حوالے سے کی ہے اور اس سلسلے میں یہ کہہ کر ترقی پسند ناقدین کو جھنجھوڑا ہے کہ انہوں نے فیض کی اس نظم کو جو سیاسی معنی پہنائے ہیں ان سے نظم کی گہری معنویت اجاگر نہیں ہوئی بلکہ نظم بالائی سطح کے معنی تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ پس ساختیاتی تنقید سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈاکٹر صاحب فرماتے ہیں کہ سیاسی، نظریاتی سطح کی یہ ترقی پسندانہ تاویل بجائے خود اہم نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کی سیاسی سطح نے دراصل اس جمالیاتی پہلو کو دبایا یا REPRESS کیا ہے جو شعرِ فیض میں سدا سے موجود رہا ہے اور جو زیرِ بحث نظم میں سیاسی جبر یا آئیڈیالوجی کی چادر کے بخیئے ادھیڑ کر اسی طرح ظاہر ہوا ہے جیسے بقولِ رولاں بارت لباس کے شگاف سے نسوانی بدن کا کوئی حصّہ کوند دیتا ہے۔

میری ناچیز رائے میں ڈاکٹر صاحب کے اس تجزیے کا قدرے کم زور پہلو ان کی یہ دوسری قراءت ہے جس میں انہوں نے فیض کی نظم کو ترقی پسند ناقدین کی توجیہات کی روشنی میں دیکھا ہے۔ فرض کیجئے کہ یہ نظم غیر مطبوعہ ہوتی اور اس کی پیشانی پر فیض کا نام بھی درج نہ ہوتا تو ایسی صورت میں کیا نظم کے مطالعے

سے یہ معنی مرتب ہوگا جو فیض کے معلومہ سیاسی جھکاؤ اور ترقی پسند ناقدین کی توجیہات کے نتیجے میں سامنے آیا ہے اور جسے منہدم کرنے کے لئے ڈاکٹر نارنگ صاحب نے یہ ''تجزیاتی مطالعہ'' کیا ہے؟ ''نئی تنقید'' والوں نے غالباً اسی لئے اپنی تنقید میں مصنف کی نفی کر دی تھی کیونکہ مصنف کی ظاہری شخصیت نیز اس کے سیاسی یا سماجی جھکاؤ کی روشنی میں نظم کو ''پڑھنا'' حد درجہ گمراہ کن تھا۔ اس ضمن میں جو موقف ''نئی تنقید'' والوں کا تھا وہی ''زمانے'' کا بھی ہوتا ہے۔ وہ بھی مآلِ کار مصنف کی ظاہری شخصیت کو منہا کر کے تصنیف کے بارے میں اپنا فیصلہ دیتا ہے۔ ایسی صورت میں فرض کیجیے کہ آج سے سَو برس بعد کوئی اس نظم کو ''پڑھتا'' ہے تو کیا سیاسی اور آئیڈیولوجیکل منظر نامے کے یکسر بدل جانے کے باعث اس کے سامنے بھی نظم کا یہی سیاسی اور نظریاتی پہلو ابھرے گا جس کی نشاندہی آج کے ترقی پسند ناقدین کر رہے ہیں؟ اگر نہیں تو پھر کیا اسے منہدم کرنے کی کوئی ضرورت باقی رہ جائے گی؟

رہا نظم کی ''تیسری قراءت'' کا معاملہ تو اس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بڑے خیال انگیز نکات ابھارے ہیں۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ فیض کی جمالیات سر تا سر مشرقی اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے۔ یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصہ ہے۔ اور شاعری میں رہ کر چھاپا مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ڈاکٹر صاحب فرماتے ہیں کہ فیض کے ہاں جمالیاتی جھکاؤ سیاسی نظریاتی جھکاؤ کی بہ نسبت زیادہ تھا۔ چنانچہ بظاہر نہ چاہتے ہوئے بھی ان کے اندر سے جمالیاتی عناصر نے ابھر کر ان کی نظم کو اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ اس سے مجھے خیال آیا کہ کیا یہی صورتحال غزل کے کلاسیکی دور میں صوفیانہ تصورات کے ضمن میں پیدا نہیں ہوئی تھی؟ کیونکہ ان تصورات کے فروغ نے بھی جمالیاتی عناصر کو دبا دیا تھا ـــــ اس طور کہ شعراء نیز قارئین بادہ و ساغر کو صوفیانہ تصورات کے اظہار ہی کا ذریعہ سمجھنے لگے تھے (ع بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر)۔ مگر اس زمانے میں بھی جب کسی شاعر کے ہاں جمالیاتی جھکاؤ زیادہ ہوتا، وہ صوفیانہ تصورات کے دباؤ یعنی Repression کا مقابلہ کرتا اور اس کے اندر کی جمالیاتی چکا چوند صوفیانہ تصورات کے بوجھل نقاب میں سے جھلکنے لگتی۔ ہمارے متقدمین شعر کے جمالیاتی پہلوؤں کے نبض شناس تھے۔ وہ جانتے تھے کہ ہر اچھا شعر بین السطور ایک ایسی وضع رکھتا ہے جو جمالیاتی رنگ کی چھوٹ پڑنے سے حد درجہ جاذبِ نظر ہوتی ہے چنانچہ وہ اشعار جو بالائی سطح کے صوفیانہ تصورات یا دوسری طرف چوما چاٹی کے معاملات تک محدود ہوتے ـــــ

ان کے مقابلے میں وہ اشعار زیادہ پُر اثر قرار پاتے جو شاعر کے اعماق سے نمودار ہوتے اور شاعر کے جمالیاتی رویّے کی توانائی اور تازگی کا مظاہرہ کرتے (وہی آورد اور آمد کا فرق!) ایسی صورت میں یہ سوال شاید بے محل نہیں کہ مغرب کی پس ساختیاتی تنقید اور مشرق کے ذوقی رویّے میں کیا فرق ہے؟ ——— کیا دونوں سامنے کے معنی کو مسترد کر کے شعر کے مخفی ابعاد کو بے نقاب کرنا نہیں چاہتے اور کیا دونوں شاعر کی شخصی زندگی کے کوائف سے اعلیٰ تخلیق کو آزاد نہیں سمجھتے؟

ایک آخری بات! کسی بھی نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنا لازمی ہوتا ہے کہ کیا نظم ادبی اعتبار سے اعلیٰ و ارفع ہونے کے باعث جمالیاتی حظ بہم پہنچا رہی ہے؟ کیونکہ اگر نظم ادبی اعتبار سے اعلیٰ نہیں ہے تو پھر اس کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے چاہے کتنی ہی باریک بینی کا مظاہرہ کیوں نہ کیا جائے اسے اعلیٰ و ارفع ثابت کرنا مشکل ہوگا۔ فیضؔ کی زیر بحث نظم ایک روایتی پیرایۂ اظہار کی حامل نظم ہے جس کی ساری امیجری بھی روایتی اور پیش پا افتادہ ہے۔ فیضؔ نے اس نظم میں کلاسیکی امیجری کو برتا ہے اور اسی انداز میں برتا ہے جس میں وہ ہزاروں برس سے برتی جا رہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ساری بات کلیشوں میں کہی گئی ہے ——— نقش کفِ پا، زنجیر بکف، دریۂ آزار کاسۂ مے، زہریلا پن اور دلِ وحشی، یہ سب بنی بنائی تراکیب ہیں۔ شاعر نے اگر انہیں اپنے تخلیقی عمل کے مدار میں کھینچ کر منقلب کر دیا ہوتا جیسے مثلاً اقبالؔ کرتے ہیں، تو بات بن جاتی مگر یہاں تو معاملہ ہی دوسرا ہے۔ لہٰذا اگر اس نظم میں کوئی دلچسپی پیدا ہو سکتی تھی تو صرف اس طور کہ اسے فیضؔ کے ایک نفسیاتی ڈائی لیما کی صورت میں پیش کر دیا جاتا۔ یعنی یہ ثابت کیا جاتا کہ فیضؔ اپنے آئیڈیولوجیکل اور سیاسی جھکاؤ کے باعث ایک بات کہنا چاہتے تھے مگر ان کے "اندر والے" نے دوسری بات کہہ دی (اور یہی کام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بڑی خوبی سے لیا ہے) تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ معاملہ محض فیضؔ کا نہیں۔ ہر اچھے شاعر کو اپنی ذات کے دونوں رخوں کے باہمی تصادم کا سامنا ہوتا ہے اور اگر اس کا "اندر والا" طاقت ور ہو تو وہ "باہر والے" کو زیر کر لیتا ہے۔ رہی فیضؔ کی نظم تو فیضؔ کے سیاسی یا نظریاتی جھکاؤ کا نظم کی لفظیات اور امیجری سے کوئی سراغ نہیں ملتا۔ نظم میں "تعزیرِ سیاست" کی ایک اتفاقیہ ترکیب کے علاوہ کوئی ایسا اشارہ موجود نہیں ہے جو کسی سیاسی یا نظریاتی معاملے کو سامنے لا رہا ہو۔ لہٰذا ساری بات ان "معلومات" کے حوالے سے ہوئی ہے جو فیضؔ کی شخصی یا سیاسی زندگی کو سامنے رکھ کر اخذ کی گئی ہیں۔ ایک لحظہ کے لئے اگر فیضؔ کے نام کو نظم سے الگ کر دیں تو پھر کیا یہ نظم اس آئیڈیولوجی

کی Repression کا کوئی منظرنامہ مرتب کرے گی جس کا ذکر اتنی تفصیل کے ساتھ کیا گیا ہے ؟ "

وزیر آغا ۔ سرگودھا

"سوغات کی رسید بھیج چکا ہوں ۔ اب چند معروضات اداریہ کے حوالے سے ۔ اختر الایمان کی حال کی شاعری کو آپ نے "بہت کم زور شاعری" کہا ہے ۔ خدا جانے آپ کا اشارہ کن نظموں کی طرف ہے ۔ میری دانست میں ان کی گزشتہ دہے کی شاعری خاصی اچھی اور معیاری شاعری ہے ۔ اس کے علاوہ اداریے میں آپ نے جو باتیں کہی ہیں سچّی اور کھری ہیں ۔ خصوصاً فیضؔ کے حوالے سے آپ نے جو نکات اٹھائے ہیں ان کی معقولیت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے ۔

آپ کا یہ خیال صحیح ہے کہ ساختیاتی یا پس ساختیاتی رویّے کی معنویت یا افادیت عملی تنقید میں ہی کھلے گی ۔ یہی اس کی کسوٹی ہے ۔ پروفیسر نارنگ نے اس کے نظری پہلوؤں پر بڑی تفصیل اور محنت سے لکھا ہے ۔ توقع یہ تھی کہ وہ اس کے عملی یا اطلاقی پہلوؤں کو بھی اجاگر کریں گے ۔ لیکن "فیضؔ کو کیسے نہ پڑھیں" کے عنوان سے آپ نے جو مضمون شائع کیا ہے وہ یہ توقعات پوری نہیں کرتا ۔ اس کے بارے میں آپ نے جو سوالات اٹھائے ہیں وہ واجب ہیں ۔ مجھے یاد ہے کہ گزشتہ مئی میں کراچی کے جشنِ فیضؔ میں ڈاکٹر نارنگ نے یہی مضمون پڑھا تھا (ابتدائی حصّہ حذف کر کے) جب وہ پڑھ چکے تو سب سے پہلے افتخار جالبؔ صاحب نے مجھ سے کہا کہ ڈاکٹر نارنگ نے مضمون میں فیضؔ کی نظم کے جو دوسرے معنی نکالنے کا دعویٰ کیا تھا وہ دوسرے معنی تو کہیں سے برآمد ہی نہیں ہوئے ۔ اس کے بعد اسی طرح کے سوالات محمد علی صدیقی ، احمد ہمیش اور دوسرے حاضرین نے اٹھائے ۔

آپ معاف کریں مجھے یہ ماننے میں تامل ہے کہ مغرب میں جو نظریئے آئے دن ایجاد ہوتے ہیں ہمارے آرٹ اور ادب پر ان سب کا اطلاق مفید اور نتیجہ خیز ہو سکتا ہے ۔ مغرب میں سائنسی اور صنعتی ترقیوں اور طوفانی تبدیلیوں نے جس تہذیب اور ماحول کو جنم دیا ہے اس میں ہر دس پانچ سال بعد فن و ادب کے حوالے سے نئے نظریات کا پیدا ہونا اور تحلیل ہو جانا ایک فطری عمل ہے ۔ یہ اس معاشرے کا تقاضہ ہے جس میں ثبات صرف تغیر کو ہے اور جہاں اشتہاریت اور سنسنی خیزی نے قدروں کا درجہ حاصل کر لیا ہے ۔ جبکہ ہمارے معاشرے کی صورت حال اور سطح اس سے بہت مختلف ہے ۔

لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ان نئے نظریات کا مطالعہ نہ کریں یا اپنے ادبی اور تہذیبی تقاضوں کی مناسبت سے ان سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہ کریں۔

مشکل یہ ہے کہ 'نئی تنقید' کی طرح ساختیات کے بھی جامع اصول یا اوزار نہیں ہیں اور جیساکہ کہا جاتا ہے یہ ایک Interdisciplinary phenomenon ہے۔ لیوی اسٹراس سے دریدہ تک اور گولڈمان سے پیئر ماشرے تک ہر ایک کے علیحدہ نظریے اور الگ ترجیحات ہیں۔ ان سے کسی ایک ساختیاتی رویّے کی تشکیل ممکن نہیں۔ کیتھرین Belsey نے اپنے مطالعے critical practice میں ساختیاتی تجزیہ کے جو پہلو دکھائے ہیں وہ بھی بتاتے ہیں کہ ہر نقاد کچھ codes کا استعمال کرتا ہے اور تخلیق یا متن کی قرات میں اس کی بازآفرینی کرتے ہوئے نت نئی پرتیں کھولتا ہے اور یہ عمل اساساً علمی اور معروضی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے فیض کی نظم کے مطالعہ میں کن CODES کا استعمال کیا ہے یہ بتانا مشکل ہے۔ لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ مطالعہ معروضی کم تاثراتی زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ اس میں "نئی تنقید" کے اثرات بھی جھلکتے ہیں۔ اس لئے کہ ڈاکٹر نارنگ tetxt کے اندر ہی رہتے ہیں۔ اس سے باہر context تک پہنچنے کی جسارت وہ اس لئے نہیں کرتے کہ انہیں پھر ان سیاسی تحرکات کی طرف رجوع ہونا پڑتا جن کی وہ مذمت کرتے ہیں۔

انہوں نے مضمون کے ابتدائی چار صفحات میں ترقی پسند تحریک اور تنقید کو نشانۂ ہدف بنایا ہے کہ اس نے فیض کی شاعری میں سیاسی معنی تلاش کر کے بڑا گناہ کیا ہے۔ اس کے بعد کے چار صفحوں میں نظم کا متن دیکر اس کے اس موضوع اور مفہوم کی تشریح کی ہے جس پر ترقی پسند زور دیتے آئے ہیں اور جوان کی دانست میں فیض کو یک سطحی اور معمولی شاعر بناتے ہیں۔ بعد کے چار صفحات میں ڈاکٹر نارنگ نے فیض کی نظم کی "دوسری معنیت" کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ فیض نے نظم میں مشرقی جمالیات سے کام لیا ہے، جس کو پتہ نہیں کس سبب سے ڈاکٹر نارنگ "لورنژدا جمالیات" کا نام دیتے ہیں۔ ان کا تاثر یہ ہے کہ فیض نظم میں "سیاسی فضابندی" کے بعد لاشعوری زمین پر اتر آتے ہیں۔ آخر میں وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں۔

"نتیجتاً فیض کی شاعری کے وہ حصّے زیادہ کامیاب ہیں جہاں جمالیات کا دباؤ

(repression) زیادہ ہے کیونکہ کیفیت اُبھر کے آتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں جمالیاتی غیر موجودگی یا خاموشی بولتی ہے یا جہاں بین السطور' روشن ہوگیا ہے"۔

یہ بات ادب کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ اچھی شاعری کے تخلیقی عمل (یا امیجری) میں اکثر تحت الشعوری عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ اس سے شاعری میں تہ داری آتی ہے اور اس کا جمالیاتی تاثر نمو پاکر گہرا ہوتا ہے۔ نظم کی ایمائیت یا ایمائی معنویت کا راز بھی اسی حقیقت میں مضمر ہوتا ہے جسے پرانی اصطلاح میں بین السطور کے معنی کہا جاتا ہے۔ اتنی سی بات کہنے یا جتانے کے لئے ماہرین ساختیات کی ان باریک اصطلاحوں کا استعمال شاید ضروری نہیں جو مغربی ادبیات کی قراءت اور تجدید کے لئے وضع کی گئی ہیں۔

میرا خیال ہے کہ اگر ڈاکٹر نارنگ ساختیاتی اوزاروں کو فکشن پر آزمائیں تو زیادہ کامیاب ہوں گے۔

آج کا تخلیقی ادب کم از کم ہندوستان میں اگر انحطاط نہیں تو تعطل سے ضرور دوچار ہے۔ ایک دو کو چھوڑ کر نئے لکھنے والوں کی تخلیقات مایوس کر رہی ہیں۔ اس لئے اندیشہ ہے کہ "سوغات" میں آپ کو اپنا معیار ضرور نیچے لانا اور سمجھوتہ کرنا ہوگا"۔

قمر رئیس۔ دہلی

۲۵ر نومبر ۱۹۹۱ء

"آپ کے خط مورخہ ۱۲ر اکتوبر کو ملے ہوئے ایک مہینہ ہو رہا ہے۔ خطوں کے جواب میں اتنی تاخیر میرے معمول کے خلاف ہے۔ نہ جانے اس تاخیر کی بنا پر آپ کے ذہن میں کیا کیا خیالات آرہے ہوں گے۔ ممکن ہے یہ اندیشہ بھی پیدا ہو رہا ہو کہ چوں کہ آپ نے مجھے "سیکنڈ ہینڈ" قسم کے مضامین نہ لکھنے کا مشورہ دیا تھا اس لئے ممکن ہے مجھے اس مشورے سے کوئی ناراضگی پیدا ہوگئی ہو۔ لیکن واللہ اس قسم کی کوئی بات نہیں ہے۔ سیکنڈ ہینڈ مطالعہ لکھنے سے مجھے نہ کوئی خاص دلچسپی ہے نہ میں اس کام کو اپنے لئے مفید سمجھتا ہوں۔ البتہ آج کل جس طرح کے فرسٹ ہینڈ مضامین (طبع زاد مضامین) لکھے جا رہے ہیں ان کے مقابلے میں میرے سیکنڈ ہینڈ مضامین بھی قارئین کو بہتر اور نسبتاً زیادہ مستند معلومات فراہم کر سکے ہوں گے۔ کیوں کہ یہ مضامین اردو کے ٹٹ پونجئے نقادوں سے زیادہ صاحب علم اور صاحب بصیرت اہلِ قلم کی کتابوں پر مبنی تھے۔ آپ ہی انصاف سے کہئے کیا اس وقت اردو قارئین کو مغربی فکشن

کی تنقید کے سلسلے میں یہ معلوم ہو سکا تھا کہ گزشتہ ایک سو سال کے اندر مغرب میں فکشن کی تنقید کے کون کون سے شاہکار منظر عام پر آئے، اور کس نے کیا اثرات چھوڑے یا کس شاہکار نے کن رجحانات و مسائل سے بحث کی۔ اردو میں ایم اے کرنے والے تو مغرب کی ادبی رفتار کو کیا سمجھیں گے جو لوگ برصغیر کی اچھی یونیورسٹیوں سے انگریزی میں ایم اے کر کے نکل رہے ہیں انہیں بھی خبر نہیں کہ مغرب میں کیا کچھ ہو رہا ہے اور جب ہمارے ہاں 'خبر' کی اتنی کمی ہے تو پھر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ 'نظر' کی کمی کتنی ہو گی۔ ہم مغرب سے اتنے پیچھے رہ گئے ہیں کہ ہمارے لئے مغرب کو سمجھنا ہی بہت دشوار ہو گیا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسے مغرب شناس پنڈت نظیر صدیقی کی کم مائگی اور کم سوادی پر جتنا بھی ترس کھائیں لیکن نظیر صدیقی یا نظیر صدیقوں کو اتنا ضرور معلوم ہے کہ نام نہاد ماہرین کے معلومات کی حدود کیا ہیں۔ آپ کے نزدیک بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ مغرب کے نئے ادبی نظریات کا اردو کے شعر و ادب پر کس طرح اطلاق ہو سکتا ہے۔ میں کہتا ہوں کہ ابھی تو ہم لوگ ادراک کی منزل کو طے نہیں کر سکے ہیں اطلاق کی منزل تو اور بھی دور ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے فیض کی شاعری پر پس ساختیات کی روشنی میں ایک اطلاقی مضمون لکھا ہے یہ بات تو پس ساختیات کے ماہرین ہی بتا سکتے ہیں کہ اس مضمون میں پس ساختیات کا نظریہ کہاں تک استعمال ہو سکا ہے۔ میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں گا کہ اس مضمون میں کوئی ایسی بات نہیں کہی گئی ہے جس کے لئے ساختیات یا پس ساختیات کے نظریات سے واقفیت ضروری ہو۔ ساختیات اور پس ساختیات کے مغربی علم بردار یقیناً غیر معمولی لوگ ہیں۔ ہم جیسے لوگوں کا ان جیسے لوگوں کے بارے میں کچھ کہنا چھوٹا منہ بڑی بات کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر بھی مجھ سے یہ کہے بغیر رہا نہیں جاتا کہ ادب کے نئے نظریات کے بانیوں کے ہاں گہری بات کہنے کے مقابلے میں چونکانے والی بات کہنے کی کوشش زیادہ ہے، اور چونکانے والے "انداز" میں بات کہنے کی کوشش اور زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر ان کے اسی نظریے کو لے لیجئے کہ "کتاب کے معاملے میں قاری مصنف سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے" "اہم بات وہ نہیں ہے جو مصنف نے کہی ہے۔ اہم وہ کچھ ہے جسے قاری نے سمجھا ہے"۔ یا یہ کہ تصنیف خود اپنے آپ کو لکھتی ہے نہ کہ مصنف اسے لکھتا ہے۔ "کتاب کا اہم تر حصہ وہ ہے جسے اس کتاب کی خاموشی (جس سے مراد بین السطور یا محذوفات ہیں) بیان کر رہی ہے نہ کہ اس کے الفاظ۔"

نظیر صدیقی۔ کراچی۔

نومبر ۱۹۹۱ء

"بعض امور کے بارے میں خصوصی طور پر نہ لکھنے کا سبب یہ ہے کہ ایک تو مجھے

Literary polemics سے وحشت ہوتی ہے، دوسرے اردو معاشرے میں عام زود رنجی اور دل کی تنگی ہے۔ اختلاف سے مجھے ڈر نہیں لگتا مگر حجت اور تکرار کا شوق بھی نہیں ہے۔ آپ نے ادبیے میں جو باتیں عملی و اطلاقی تنقید اور ساختیاتی و پس ساختیاتی رویے کے بارے میں کہی ہیں مجھے ان سے اس حد تک اتفاق ہے گویا کہ یہی کچھ میرے دل میں بھی ہیں۔ ایسے علوم جو زندہ انسانی تجربوں اور انسانی صورتحال کے عام منطقوں سے الگ، اختصاص کا دائرہ بناتے ہیں، ان کی اکیڈمک حیثیت برحق، لیکن گڑبڑ یہ ہوتی ہے کہ ان کے فراہم کردہ ضابطوں پر بھروسہ کرنے لگیں تو ادبی اور تخلیقی تجربہ اور تاثر کہیں گم ہو جاتے ہیں۔ چناں چہ ان کی اطاعت کا نتیجہ سیاسی، سماجی، سماجیاتی، نفسیاتی تنقید کے اصولوں کی اس تقلید سے بھی زیادہ عبرتناک ہوتا ہے جس کی مذمت پر نئے نقاد بڑے پُرجوش انداز میں رواں ہوتے ہیں۔ میں نے علوم سے متعلق بہت کتابیں تو نہیں پڑھی ہیں (شاید اس لیے، سوچنے اور سمجھنے کا وقت کچھ زیادہ ہاتھ آسکا) مگر ایک یہ بات غور طلب ہے کہ ہمارے قدمار (عربی، عجمی شعریات سے لے کر شبلی اور حالی تک) جن حوالوں سے گفتگو کرتے تھے ان میں اور شعر و ادب کے بنیادی حوالوں میں کسی طرح کی مغائرت نہیں ہوتی تھی۔ صاف لگتا تھا کہ شعر و ادب کے اس سرمایے کی طرح اس کی تفہیم و تجزیے کا وسیلہ بننے والے علوم کے ETHOS بھی مشترک ہیں۔ شاید اس لئے شاعروں اور ادب تخلیق کرنے والوں کے علاوہ عام ادب پڑھنے والے بھی ان کی کتابیں شوق سے پڑھتے تھے۔ ہمارے زمانے کی تنقید کا یہ المیہ سامنے ہے کہ اس سے استفادے کے لئے صرف ادیب یا ادب کا عام قاری ہونا کافی نہیں ہے۔ مغربی علوم سے بے تحاشا (اور بے حجابانہ!) استفادے میں ہم اس فرق اور امتیاز کو بھول جاتے ہیں جو ہمارے اپنے اور اہل مغرب کے ETHOS میں ہے۔ اعلیٰ تخلیقی اور فنی و ادبی اظہار کی بین الاقوامیت اپنی جگہ پر لیکن ہر مقامیت اس عالمگیریت اور بین الاقوامیت کی تنسیخ نہیں کرتی بلکہ اس کے برعکس ہوتا یہ ہے کہ مقامیت اور ایک مخصوص ETHOS سے وابستگی ہی بعض صورتوں میں ایک وسیع اور عالمی تخلیقی تناظر کے حصول کا وسیلہ بنتی ہے۔ علاوہ اس کے ہر نئے اور اجنبی ضابطۂ علم سے رشتۂ موانست (مناکحت) استوار کرنے سے یہ خرابی بھی تحریر میں در آتی ہے کہ اس میں صفحے کے صفحے یا خیال کا پورا فریم ورک مستعار ہوتا ہے۔ آپ نے اور نظیر صدیقی نے بجا طور "سیکنڈ ہینڈ" کی اصطلاح برتی ہے۔

ادبی تنقید پڑھنے والے کو اگر انسانی تجربے کی جگہ علوم کی تجربہ گاہوں میں پہنچا دے تو پھر ادب

پڑھنے کا حاصل کیا ہوا؟ صرف علمی رموز اور نکات اور اطلاعات؟ سو، میں اپنی "معذوری" پر قانع ہوں اور اپنی "کم حوصلگی" پر شکر ادا کرتا ہوں کہ اس نے ادب سے حقیقی دلچسپی باقی رہنے دی۔ فراق صاحب کہا کرتے تھے کہ "جو تنقید ادب پڑھنے کا لالچ نہ بڑھائے بیکار ہے"۔ تنقید کا ایک رول، جس کا میں بہت قائل ہوں، وضاحت ہے مگر ایک کلّی Total تناظر میں۔ اس کی ایک مثال خود آپ کے، اور ہمارے مرحوم دوست خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضامین ہوا کرتے تھے نہایت اکیڈمک، لیکن کبھی ایسا نہیں ہوا کہ ان مضامین کو پڑھتے وقت ہم ادب کے فراہم کردہ تاثر کی جگہ اکیڈمک مسئلے میں الجھ کر رہ جائیں۔

"سوغات" میں آپ نے اقتباسات بھی (خالی جگہوں پر) بہت برمحل دیئے ہیں اور شکر ہے کہ آپ نے اسے صرف آواں گارد رسالہ نہیں رہنے دیا۔"

شمیم حنفی

" اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات وغیرہ جدید شعبہ ہائے علوم کے ماہر پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ایک مضمون ابھی ابھی فیض کی ایک نظم "دستِ تہہ سنگ آمدہ" پر "سوغات" کے دورِ دوم کے شمارہ اوّلین میں "فیضؔ کو کیسے نہ پڑھیں؟" کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ اس میں انہوں نے ایک بہت اہم نکتہ یہ اٹھایا ہے کہ بورژوائی، مشرقی جمالیات میں اسیر رہ کر فیضؔ کو نرم لہجے کی انقلابی شاعری کرنے میں کس کشمکش سے گزرنا پڑا اور اس کے نتیجے میں کیا صورت حال سامنے آئی؟ یہ بہت اہم نکتہ ہے اور اس پر باقاعدہ کام کرنے کی ضرورت ہے۔ لیکن مدیر "سوغات" جناب محمود ایاز نے بھی ایک اہم نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ کیا پس ساختیاتی حوالے کے بغیر فیضؔ کی مذکورہ نظم کا تجزیہ کر کے یہی نتائج نہیں نکالے جا سکتے؟ کیا ہمارے روایتی ذرائع تنقید اس نظم کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنے میں ناکام رہیں گے؟ خاکسار کا جواب ہے نہیں بلکہ مولانا شبلی والی تنقید اس نظم سے یہی نتائج برآمد کرنے میں زیادہ کامیاب ہوگی۔ آیئے کوشش کرتے ہیں۔

سب سے پہلے تو یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا واقعی یہ نظم ہے؟ نہیں، یہ نظم نہیں ہے نہ صرف یہ کہ [illegible] کی خارجی ہیئت بلکہ داخلی ہیئت بھی غزل کی ہے۔ غزل کی طرح اس نظم کے سبھی اشعار خودمختار

ہیں۔ اس میں جس محبوب کی طرف اشارے ہیں وہ غزل کا روایتی محبوب ہے۔ اس نظم میں کل ۱۲ اشعار ہیں جو غزل کی سمائی ٔ سے باہر نہیں ہیں۔ غزل کی طرح اس میں مطلع ثانی اور مطلع ثالث بھی ہے۔ اب آیئے ایک ایک شعر کا بخیہ ادھیڑیں۔

بیزار فضا درپئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے

مصرعۂ اولیٰ کا مبتدا کون ہے؟ ''بیزار فضا'' کو ترکیبی معنوں میں کیوں نہ لیا جائے؟ یعنی بے زار فضا گویا اس فقرے کی دو قراءتیں ہوسکتی ہیں۔ (۱) فضا خود بے زار ہے اور صبا کو آزار پہونچانے کے درپے ہے اس قراءت میں فضا کو مبتدا لیا گیا (۲) ہر ایک ہمدم دیرینہ فضا سے بیزار ہوکر صبا کو آزار پہونچانے کے درپے ہے۔ اگر پہلی قراءت کو مانا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ صبا تو خود فضا کا ایک حصہ ہے اور کل اپنے ایک جزو کو کیوں آزار پہونچانا چاہتا ہے؟ فضا کس کا استعارہ ہے اور صبا کس کا استعارہ ہے؟ پہلی قراءت میں فضاء کو وطن کا مروّجہ نظام اور صبا کو انقلابی تحریکات مان سکتے ہیں۔ دوسری قراءت میں فضا کو انقلاب کی فضا اور صبا کو انقلاب کی آمد مان سکتے ہیں۔ اب یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا فیض کو انقلابی شاعر مان کر نظم کا تجزیہ کرنا متن کے ساتھ بے انصافی نہیں ہے؟ تب تو پھر بارت کے مذکورہ قول کو ساقط کرکے نیا قول وضع کرنا پڑے گا:

LABEL WRITES NOT WRITING

کسی متن پر کوئی خاص لیبل لگا کر پڑھنا اس کی توہین ہے۔ اگر اس شعر کو نظم کا شعر مانا جائے تو پھر اس سوال کا جواب نظم میں تو کہیں ہے نہیں کہ فضا بیزاری، صبا آزاری اور ہمدم دیرینہ کی برہمی کی وجہ کیا ہے؟ اگر اس کو روایتی غزل کا شعر مانا جائے تو بات صاف ہوجاتی ہے۔ ہمدم دیرینہ سے مراد رقیب ہے جو عاشق پر محبوب کی آمد کی راہیں بند کر دیتا ہے۔

ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روش آب و ہوا ہے

یا تو ابھی فضا بیزاری، صبا آزاری ساقیوں کی برہمی کا ذکر تھا اور پلک جھپکتے میں بادہ کشی کا مژدہ سنایا جارہا ہے! اگر یہ نظم ہے تو دونوں شعروں میں اتنا فاصلہ کیوں؟ اس کو بھی غزل کا شعر ماننے ہی میں

عافیت ہے۔

امڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے

برسات کا امڈنا سے قطع نظر فیض تانیثی لہجے کے شاعر تھے۔ اس نظم/غزل میں سارے قوافی اور معنی خیز الفاظ تانیث کے صیغے کے ہیں۔ جبھی تو ان کی انقلابی شاعری مردانہ نعرے بازی سے پاک رہی

وہ چیز بھری ہے کہ سلگتی ہے صراحی
ہر کاسۂ مے زہر ہلاہل سے سوا ہے

یہاں مصدر بھرنا فعل لازم ہے یا فعل متعدی؟ بہر حال کہنے کا مقصد تو یہ ہے کہ اس ساختیاتی حوالے کے بغیر بھی اس نظم/غزل کا تجزیہ کمتر درجے کا نہیں ہوگا۔ دوسری طرف جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا بھی یہ ارشاد بہت اہم ہے کہ فیض کی شاعری میں سیاسی معنی ہم نے بھرے ہیں۔ جناب محمود ایاز کا کہنا ہے کہ سیاسی معنی کے تو شواہد فیض کے کلام میں بھی موجود ہیں۔ اصل میں فیض کی سماجی شخصیت کی چکا چوند میں ہم لوگ بعض حقیقتوں کو دیکھ نہ سکے۔ ورنہ خالص متنی قراءت کی رو سے فیض ایک نوع کے اختر شیرانی قرار پائیں گے۔ یہ تو extratextual قراءت ہے جو فیض کو انقلاب کا نئے نواز بناتی ہے انقلابی شاعری کے لئے جس مردانہ دل و دماغ کی ضرورت ہے وہ ن۔م۔ راشد کے پاس تھا اور انہوں نے آزاد نظم کی صنف کو استوار کر کے کم سے کم اردو شاعری میں انقلاب برپا کر دیا۔ فیض کی شاعری کی جو صفت ان کو مقبول بناتی ہے وہ ہے فارسی ترکیبوں کی جھل بل کی وہ سطح جو اردو والوں کو ہمیشہ پسند رہی ہے۔

تیسری بات جو جناب محمود ایاز نے اٹھائی ہے وہ یہ ہے کہ تیس سال میں جو بہت ہونہار نظر آ رہے تھے آج ان کا کیا حال ہے تو بھائی بات یہ ہے کہ آج جو گلی گلی اردو اکیڈمیاں کھل گئی ہیں اور پرائیویٹ ہاتھوں کے ادبی پرچے فنا ہو رہے ہیں اس سے شائع شدہ ادب کا معیار گھٹتا جا رہا ہے۔ اب کسی ادیب شاعر کے لئے چھپنا بہت آسان ہو گیا ہے۔ دن بھر اناپ شناپ چیز لکھئے شام کو کسی اخبار کے ایڈیٹر کو سلام کر کے اپنی چیز دے آیئے۔ صبح کو آپ تسلیم شدہ اہم قلم بن گئے۔ اخبارات زیادہ پڑھے جاتے ہیں۔ اکیڈمیوں کے اردو پرچے ریاست میں محصور ہوتے ہیں۔ نیم سرکاری ہوتے ہیں اور ان کے ایڈیٹر ادب سے زیادہ سیاست میں دخل رکھتے ہیں۔ ریاستی حکومت بدلتی ہے تو اکیڈمی کے عہدیداران

بھی بدل جاتے ہیں ۔ دہلی اردو اکیڈمی کا پرچہ کاغذ اور طباعت کی صنعت کو فروغ دے رہا ہے۔ اس کو ادب کے معیار سے دلچسپی نہیں ۔ دو تین آدمی ہیں جو پرانی پرانی کتابوں کو ایڈٹ کر کے کوٹھیاں کھڑی کر رہے ہیں۔ انجمن، یونیورسٹی، اکیڈمی ہر جگہ ان کی پے بچے ہے ۔"

اقبال کرشن ۔ کلکتہ

" نارنگ والا مضمون بہت اچھا لگا ۔ نثر کا آہنگ، جملوں کی ساخت ، انگریزی الفاظ کے اردو تراجم اور خیال کی رو ـــــ ان سب چیزوں کا جادو چلا مجھ پر اس بار ـــــ

دعویٰ کرنے اور سوال اٹھانے میں بھی جسارت ہے ـــ مگر ـــ پسند آنے کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ میں نے ذیلی عنوان ، جو بریکٹ میں ہے ' (ایک پس ساختیاتی رویّہ) وہ نہیں پڑھا اور ذہن کو ساختیات، اسلوبیات ، پس ساختیات وغیرہ سے دور رکھا اور عملی تنقید میں نارنگ کی ہنر مندی کا قائل ہوا ۔ مجھے تمہاری رائے سے سو فیصد اتفاق ہے کہ پس ساختیاتی ردّیے کے بغیر بھی قاری فیض کی شاعری سے 'اس کی تحسین سے ' تحسین کی موشگافیوں سے لطف اندوز ہو سکتا ہے ۔ (اس کی زندہ مثال میں ہوں) اس کا مطلب یہ نہیں کہ نقاد یا قاری تازہ تر ادبی تحریکوں ' بلکہ نئے نئے علوم اور نئی نئی دریافتوں کی طرف پیٹھ کر کے بیٹھ جائے ۔ مطالعہ ' مشاہدہ اور تجربہ سب ذہن کو وسیع کرتے ہیں اور جب کوئی ' پڑھا لکھا ' غور کرنے والا نقاد اپنے ہضم کئے ہوئے مطالعے کا اطلاق کسی فن پارے پر کرے گا تو قاری اس فن پارے کی طرف اس نئے زاویے سے بھی[۱] دیکھے گا اور مزید لطف اندوز ہو گا ۔"

ساقی فاروقی ـ لندن

" سوغات " (پہلی کتاب) میں گوپی چند نارنگ صاحب کا مضمون " فیض کو کیسے نہ پڑھیں " نظر سے گذرا ۔ عنوان کی ذو معنویت سے لطف اندوز ضرور ہوا مگر اصل مضمون سے کما حقہ بہرہ اندوز

---

[۱] کیا دیکھے گا ؟؟ اگر وہی دیکھے گا جو " نئے زاویے " (پس ساختیاتی رویّے) کے بغیر بھی ، آپ کی طرح دیکھ چکا ہے تو پھر " نیا " کیا ہوا ؟؟ آپ اپنی ہی بات کی تردید کر رہے ہیں ۔ دراصل ترازو کے دونوں پلڑوں کو برابر رکھنے کی کوشش میں یہی کچھ ہوتا ہے ـــــ محمود ایاز ۔

نہ ہو سکا۔ ان موضوعات کی انگریزی تحریریں جب میری سمجھ میں نہیں آتیں تو پھر ان کا اردو ادب تو بالکل ہی ناقابلِ فہم ہوتا ہے۔ یہ کام تو خالص اردو والوں کا ہے کہ وہ بتائیں کہ ان کی سمجھ میں کیا آیا اور "راجہ کا لباس کس نوعیت کا ہے" ___ البتہ فیض کی نظم کو ایک بار پھر پڑھنے کا موقعہ ملا اور اس کی سخت جانی دیکھ کر اس کی قدر و قیمت دل میں بڑھی۔ تحریک ہوئی کہ اس کو پڑھتے وقت جس تجزیاتی تسلسل سے میں گذرا (یا بد انستِ خود گذرا) اس میں آپ کو بھی شریک کروں۔

میں یہ نظم پہلے بھی پڑھ چکا ہوں لیکن اب یاد نہیں کہ کس مجموعہ میں کس جگہ شائع ہوئی تھی یا پہلے کس رسالے میں چھپی تھی، یعنی اس کی تاریخ کا تعین اس وقت ممکن نہیں۔ چنانچہ میں اس کو فیض کی زندگی کے کسی خاص واقعہ سے جوڑ کر نہیں پڑھ سکتا۔ البتہ ظاہر ہے کہ فیض اور ان کی شاعری کے بارے میں جو معلومات اور جو تاثرات میری یادداشت کا حصہ بن چکی ہیں ان کو شعوری طور پر نظر انداز نہ کر سکتا ہوں نہ کرنا چاہئے۔

پہلی بات جو ہم نوٹ کرتے ہیں یہ ہے کہ نظم اپنی ساخت کے اعتبار سے پابند نظم ہے اور قصیدہ (عربی) کی شکل میں ہے۔ یعنی شاعر نے التزام کے ساتھ ایک روایتی صنف کو اپنایا ہے اور اسی التزام سے زبان بھی اختیار کی ہے۔ دوسری بات ہم یہ نوٹ کرتے ہیں کہ نظم نمایاں طور پر تین حصوں میں بٹی ہوئی ہے اور ہر حصہ ایک مطلع سے شروع ہوتا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ نظم کا بنیادی لہجہ خطابیہ ہے اور ہر حصۂ نظم کا مخاطب جدا ہے۔ پہلے حصے میں "یارانِ بادہ کش" دوسرے میں کوئی "تُو" اور تیسرے میں شاعر خود سے خطاب کرتا ہے مگر "ہم" یعنی جمع کا صیغہ استعمال کر کے۔ اس میں پہلے حصے کے "یارانِ بادہ کش" بھی شامل کیے جا سکتے ہیں مگر لازماً نہیں۔

نظم کا پہلا شعر کسی غزل کا مطلع لگتا ہے، ساخت کے اعتبار سے بھی اور یوں بھی کہ معنوی طور پر اپنی جگہ مکمل ہے۔ کیفیت اس کی حزنیہ ہے۔ لیکن اس کے فوراً بعد کا شعر اس کی کایا ہی پلٹ دیتا ہے۔ دوسرا شعر اپنی کیفیت میں حزنیہ سے بہت دور جا کر طنزِ ملیح یا Irony کا بھرپور استعمال کرتا ہے اور پہلے شعر کو اپنے ساتھ شریکِ کار بناتا ہوا آگے چل پڑتا ہے۔ اس کے بعد کے تین اشعار بھی اب اسی رویہ کے تحت پڑھے جائیں گے۔ یہ سنگ و دشنام کا موسم شاعر پہلے بھی دیکھ چکا ہے اور اگرچہ اس کے ساتھ کے بادہ کش کچھ ہمت ہار چلے ہیں لیکن وہ اب بھی انھیں ایک تازہ دم عطا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اگرچہ اس کے لہجہ میں طنز کی ترشی بھی گھلی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ ظاہراً اس کا مخاطب

"یارانِ بادہ کش" ہیں لیکن تحتِ لفظ میں وہ ان تمام سے خطاب کر رہا ہے جو اس کے درپے آزار ہیں اور جو اسے زہرِ ہلاہل پلا کر سمجھتے ہیں کہ وہ ختم ہو جائے گا۔

پانچ اشعار کے اس بند کے بعد ایک نیا پانچ ہی اشعار کا بند ایک نئے مطلع سے شروع ہوتا ہے ؂

اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے

غالباً وہی جذبۂ دل جس کے تحت ایک طرف تو وہ ہمہ بانِ دیرینہ کا ہدف بنا ہے اور دوسری طرف وہ ہل من مزید کا نعرہ بھی لگا رہا ہے۔ اس بند کا مخاطب کون ہے۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا نہ یہ شاید ضروری ہے۔ جو کوئی بھی ہے اس سے شاعر کا جو رشتہ ہے وہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور یہ بات بھی کہ شاعر اسے "تو" سے خطاب کرتا ہے جو انتہائی قربت کی دلیل ہے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں اس بند میں تین باتیں کہی گئی ہیں۔ (۱) یہ جذبۂ دل بے مقصود ہے۔ سزا اور جزا سے ماورا ہے (۲) یہ جذبہ/احساس کسی "تو" کا عطا کردہ ہے۔ (۳) یہ "تو" ایک طرح کی "وحدت الوجودی" کیفیت رکھتا ہے اور یہ بات شاعر کے لئے اس قدر اہم ہے کہ وہ اس کی تکرار تین اشعار میں کرتا ہے جب کہ پہلی دو باتیں بس ایک ایک شعر میں عرض کر دی گئی ہیں۔

تیسرے/آخری بند میں تین اشعار ہیں۔ دو فیض کے ایک غالب کا۔ میرے نزدیک اس بند میں شاعر کا خطاب خود سے ہی ہے۔ یوں بھی فیض ہیشۃ جمع متکلم میں بات کرتے ہیں، ویسے اگر آپ پہلے بند کے "یارانِ بادہ کش" کو بھی شامل کر لیں تو فرق نہیں پڑتا۔ ویسے ان دو اشعار کی بہت اہمیت ہے نظم کے تناظر میں۔ ان میں کئی دعوے کئے گئے ہیں۔ (۱) ہم نے دل وحشی پر خود ہی ظلم کیا۔ اس میں کسی غیر کا ہاتھ نہیں۔ (۲) دل وحشی تھا اور کسی بھی طرف مائل ہو سکتا تھا اور رنگا رنگ راہوں پر چل سکتا تھا مگر شاعر نے خود کو زندانِ رہ یار میں پابند کر کے اپنے دل وحشی کو بھی اس کا پابند کر دیا۔ (یہاں ایک تضاد بادی النظر میں سامنے آتا ہے کہ جب سب راہیں ایک ہی منزل کو جاتی ہیں تو پھر دل وحشی کو آزاد بھی چھوڑا جا سکتا تھا مگر یہ درحقیقت کوئی تضاد نہیں۔) (۳) شاعر کا یہ عمل دلِ وحشی پر ایک ظلم تھا۔ یہ سب ایک طرح کا اعتراف ہے۔ اعترافِ ظلم۔ اعتراف کا بھی کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے چاہے وہ کلیسا میں کیا جائے یا عدالت میں یا کسی نظم میں۔ اس اعتراف کے فوراً بعد شاعر غالب کا شعر تحریر کر کے نظم

ختم کردیا ہے۔ کیا یہ نظم غالبؔ کے شعر کی تضمین ہے؟ یا پھر فیضؔ نے غالبؔ کا شعر بطور استدلال کے استعمال کیا ہے؟ جیسے ہم کسی بحث میں حصہ لیتے وقت اپنے بیان کو کسی شعر پر ختم کرتے ہیں کیونکہ شعر ہمارے کلچر میں صداقت کا حامل سمجھا جاتا ہے اور پھر ہمارے مخالف کو اپنے بیان کے ثبوت میں کوئی شعر پیش کرنا لازم ہوجاتا ہے۔

میرے خیال میں فیضؔ نے ایک تیسری ہی راہ اختیار کی ہے یعنی وہی IRONY کی اور اس بار یہ طنز خود اپنے آپ پر ہے۔ آخری بند کے پہلے دو اشعار میں جو دعویٰ کیا گیا تھا اور جو اعتراف کرکے خودستائی کی گئی تھی، غالبؔ کا یہ شعر اس رویہ اور اس دعویٰ اور اس اعتراف پر ایک طنزِ ملیح ہے۔ نظم کا پہلا بند خطابیہ لہجہ میں ہے اور خاصا بلند بانگ جس سے ہم آشنا رہ چکے ہیں۔ دوسرے بند میں لہجہ اگرچہ INTIMATE ہے مگر اتنا ہی آشنا وہ بھی ہے۔ نظم کا تیسرا بند ہی ایک پیش رفت ہے۔ اور یہ سب وہ شعوری عمل ہے جس سے نظم بنی ہے۔

رہا یہ معاملہ کہ نظم سیاسی ہے کہ رومانی، بورژوا ہے کہ فیوڈل کہ نوآبادیاتی یہ اردو تنقید کے اربابِ حل و عقد ہی بہتر بتا سکتے ہیں۔ میں صرف ایک معلمِ زبان ہوں اور ادب کا طالبِ علم۔ کلاس میں پڑھاتے وقت اگر یہ نظم سامنے آتی تو سب سے پہلے جس عمل سے گذرتا وہ آپ کے سامنے بیان کردیا۔

آخر میں یہ عرض کردوں گا کہ آپ کم ازکم اپنے رسالے میں ساختیاتی / پس ساختیاتی تنقید وغیرہ کے مضامین نہ شائع کریں بلکہ جو لوگ اس طرح کے مضامین بھیجیں ان سے درخواست کریں کہ وہ کسی انگریزی یا فرینچ مضمون یا کسی کتاب کے چند ابواب کا ترجمہ اشاعت کے لئے بھیجیں۔ اس سے واقعی اردو تنقید کو فائدہ پہنچے گا۔

۲۶ جنوری ۹۲ء — چودھری محمد نعیم

اس وقت اردو ادب کو نئی جہتوں کی ضرورت ہے اور یہ جہتیں اس میں نئے علوم و فنون کے امتزاج سے پیدا ہوسکتی ہیں۔ آپ اردو رسائل میں افسانے، غزلیں، نظمیں وغیرہ پڑھیے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے عہدِ حاضر سے ان تحریروں کا ربط و تعلق ٹوٹ گیا ہے یا انتہائی کمزور پڑگیا ہے۔ میں نے "نیا دور" کے تازہ شمارے کے اداریے میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے اور "نیا دور" کے پچھلے شماروں میں "ادب کی موجودہ صورتحال" کے بارے میں بھی بحث کو چلایا ہے لیکن "نیا دور" میری مصروفیت کی وجہ سے وقت پر شائع نہیں ہوتا اس لیے یہ بحثیں جڑ نہیں پکڑ پاتیں۔ آج کل رسائل و جرائد میں "ساختیات" پر بحثیں چل رہی ہیں اور لوگ بھول گئے

ہیں کہ ساختیات یورپ اور امریکہ میں ٹکسال باہر ہو چکی ہے اور ڈی کنسٹرکشن اِزم جس پر دریدا صاحب امریکہ میں پروفیسری کر کے شہرت پا رہے ہیں بذاتِ خود بے بنیاد ہے۔ یہ سب پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں جس کی وجہ سے تنقید کا تعلق معاشرے سے منقطع ہو گیا ہے اور تنقید درسیات کا ایک شعبہ بن کر رہ گئی ہے جس سے معاشرے کے باذوق تعلیم یافتہ طبقے کو کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ نئے پن کی تلاش میں آدمی اپنی ٹوپی میں پھندنے ٹانک سکتا ہے لیکن یہ صرف پھندنے ہی ہوں گے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات مزاجاً ہماری فکر اور تنقید کا حصّہ نہیں بن سکتیں۔ ان تحقیقوں کے پیچھے یہودی ذہن نہایت باریکی سے اپنا کام کر رہا ہے۔ اسی مہینے کے ماہنامہ "علامت" میں میں نے اس موضوع پر تفصیل سے لکھا ہے جس کی ایک نقل آپ کے مطالعے کے لیے میں بھیج رہا ہوں۔ گزشتہ دو سال سے میں ہر مہینے "ادبی زاویے" کے عنوان سے "علامت" لاہور میں لکھ رہا ہوں۔ معلوم نہیں یہ پرچہ آپ کی نظر سے گزرتا ہے یا نہیں؟ آپ نے جو لکھا ہے کہ "نام نہاد دانشور طبقے کو جھنجھوڑا جائے اور تعلیم یافتہ نوجوانوں کی نئی نسل کو ان مسائل کی طرف متوجہ کرایا جائے"۔ یہ بنیادی کام ہے اور یہ کام ادبی رسائل کو کرنا چاہیئے۔ خصوصاً ایسے رسائل کو جو پابندی سے وقت پر شائع ہوں۔ اگر آپ "سوغات" کو صحیح معنوں میں سہ ماہی کر دیں تو آپ کا پرچہ یہ کام کر سکتا ہے۔ اس وقت پاکستان اور ہندوستان کے سارے رسالے جو کم و بیش سب میرے پاس آتے ہیں یا میں منگوا لیتا ہوں میری نظر سے گزرتے ہیں اور ان میں تازگی کی بجائے مجھے ایک بے رونقی کا احساس ہوتا ہے۔ آپ باہمت آدمی ہیں یہ کام آپ کر سکتے ہیں اور آپ کو کرنا چاہیئے۔"

جمیل جالبی

ایک جاوداں استعارہ

"کربلا تو انسانی روح کی جد و جہد کا ایک جاوداں استعارہ ہے جس عہد میں بھی ظلم کی صورتحال پیدا ہوئی ہے اور انسانی روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ اس کا موثر اور بامعنی اظہار اس استعارے کے ذریعے ممکن ہوتا ہے اور لکھنؤ کے محاذ پر جو لوگ انگریز کے خلاف صف آرا تھے ان کے تو شعور میں یہ استعارہ جا بسا۔ مگر یہ کام صرف انیس کو کرنا تھا کہ انہوں نے لکھنؤ کی اس صورتحال میں اس استعارے کی کارفرمائی کو شناخت کیا۔"

(انتظار حسین ۔ انیس کے مرثیے میں شہر ۱۹۷۳ء)

بلراج کومل

جوازٔ

ساری تصویروں کے رنگ
ایک سے ہوتے گئے
سر سے پا تک لوگ خواہش بن گئے
وہ شکم کی تھی
یا آنکھوں کی
یا نتھنوں کی
دہانے کی، زباں کی، نطق کی
یا جسم کی توسیع کی
یا کسی اندامِ فتنہ خیز پر یلغار کی
یا قتل کی، غارت گری کی
غاصبانہ برتری کی
ذات کی تشہیر کی
انتہا ایسی تھی، جس کی آخری
کوئی حدِ تسکیں نہ تھی
مرتبے کے، اقتدارِ بے محابا کے، متاعِ غیر کے
اپنے اپنے گوشۂ محفوظ کے جویا ہوئے
احباب بھی، دشمن بھی، وہ بھی
جو گلی میں مدتوں سے حلقۂ انوار تھے
آسماں میں موسموں کی دہشتوں کے
چار سو آثار ہیں
کون جانے
کونسا زہرِ ہلاہل سے بھرا طوفان

ٹوٹے گا یہاں

اجنبی ہو، میرے اپنے ہو، یا کوئی غیر ہو تم
غالباً یہ ہی تمہاری وہ دعا ہے
زندگی کی راہ پر
گامزن ہوں روز و شب میں آج بھی جس کے طفیل
اتفاقاً جب بھی مل جاتے ہو تم فرصت سے
رک کر
پیار سے کرتے ہو،
دو بے نام باتیں
بوجھ ہوتا ہے کوئی دل پہ تو دہراتے ہو
اپنی اور میری چند یادیں
چند روشن، خوش ادا سرشار صبحیں
چند افسردہ، پریشاں، سرد شامیں
داستانِ زخمِ جاں
یا جشنِ نو مولود
یا پھر ماتمِ ایام
یا اندھی مسافت سے ہراساں
ان ارادوں کا بیاں
جن سے وابستہ ہوئے تھے
کچھ ادھورے، بے ضرر سے
نیک اور معصوم کام
اور اگر جلدی میں بھی ہوتے ہو
تو آتے ہوئے جاتے ہوئے
مجھ کو کرتے ہو دل و جاں سے
عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام!!

"جواز" ـــــ ایک نظم ـــــ تین تبصرے

وزیر آغا ، اختر الایمان
محمود ایاز

بلراج کومل کی یہ نظم ، مصنف کا نام مخفی رکھ کر تبصرے کے لیے ایک مقتدر شاعر کو بھیجی گئی لیکن ان کی ہمت نے جواب دے دیا اور وہ "علیل" ہو گئے۔!! اس کے بعد میں نے وزیر آغا سے درخواست کی اور انہوں نے بکمال مہربانی اس کا تجزیہ تحریر فرمایا اور مجھے بھجوا دیا۔ لیکن نظم کے دو حصّوں کو انہوں نے دو الگ الگ نظمیں متصور کیا اور صرف پہلے حصّے کو جو "کونسا زہر ہلاہل سے بھرا طوفان ٹوٹ گیا یہاں ؟" پر ختم ہوتا ہے ، ایک پوری نظم قرار دے کر تبصرے کا موضوع بنایا اور یہ تبصرہ بیحد دلچسپ اور فکر انگیز تھا لیکن اس میں صرف یہ بتایا گیا تھا کہ شاعر نے نظم میں کیا کہنے کی کوشش کی ہے۔ شاعر کتنی کیسی ہوئی ہے ؟ اس کے بارے میں وزیر آغا نے "سکوت" کو گفتگو پر ترجیح دی۔ اور ایک دلچسپ بات یہ بھی ہوئی کہ وزیر آغا نے یہ بھی اندازہ کر لیا کہ یہ نظم بلراج کومل کی ہوگی۔ بہر حال میں نے تبصرہ پڑھنے کے بعد انہیں لکھا کہ تبصرہ تو بیحد "تخلیقی" ہوا ہے لیکن یہ نظم کے پہلے حصّے پر ہی کیوں رک گیا ہے ؟ جواب میں وزیر آغا نے جو لکھا وہ درج ذیل ہے :

"بلراج کومل کی نظم کا قصّہ یہ ہے کہ جب آپ نے مجھے یہ نظم بھیجی تو اس کا دوسرا حصّہ مجھے پہلے حصّے سے (جو الگ صفحے پر تھا) قطعاً غیر متعلق لگا تھا۔ اس وقت میں نے سوچا کہ یہ حصّہ آپ نے غلطی سے مجھے بھیج دیا ہے۔ اب آپ نے بتایا کہ یہ واقعی نظم کا دوسرا حصّہ ہے تو میں نے دوبارہ اپنے پہلے حصّے کے ساتھ ملا کر پڑھا۔ مگر اس بار بھی مجھے یہ حصّہ نظم سے قطعاً غیر متعلق لگا۔

پہلے حصّے میں مخاطب موجود نہیں ہے اور بات کرنے والا بھی ایک معروضی رویّے کی دھند کے پیچھے کہیں غائب ہے ، جبکہ دوسرے حصّے میں دو کردار ایک دوسرے کے روبرو آگئے ہیں ۔ علاوہ ازیں دونوں حصوں کا لہجہ اور مواد بھی مختلف ہے۔ آپ کومل صاحب سے پوچھ لیں۔ اگر وہ ان

دونوں حصوں کو دو نظمیں قرار دینے پر مجھ سے متفق ہو جائیں تو ٹھیک ہے ورنہ آپ میرا تجزیہ ضائع کر دیں کیونکہ ایسی صورت میں یہ بے معنی ہوگا۔" وزیر آغا۔

انہیں دنوں اختر الایمان بنگلور آئے ہوئے تھے۔ وہ بھی "غیر شاعرانہ" زبان کے استعمال کی سفارش کرتے رہتے ہیں اور "کھردرے الفاظ" کا استعمال بھی پسند کرتے ہیں تو میں نے سوچا کہ شاید ان سے اس نظم کی صحیح داد مل جائے۔ میں نے ذکر کیا تو کہا "اچھا لکھدیں گے، کس کی ہے؟" میں نے عرض کیا کہ اختر بھائی، یہ نہیں بتایا جائے گا۔ مسکرائے اور کہا "اچھا"۔ خلیل مامون بھی بیٹھے ہوئے تھے میں نے کہا بھائی، تم نظم پڑھ کے سنا دو پھر بعد میں اختر بھائی دوبارہ پڑھ کے تبصرہ لکھدیں گے۔ مامون نے نظم سنائی۔ اختر بھائی نے بہت غور سے سُنی اور کہا "محمود ایاز یہ تو کچھ ہماری طرح لکھنے کی کوشش کر رہا ہے"۔ میں مسکرا کے چپ رہا۔ اختر الایمان دوسرے دن بمبئی واپس جا رہے تھے، کہیں سے فون کیا کہ بھائی، یہ کیا نظم تم نے مجھے دے دی ہے اس میں تو کچھ بھی نہیں ہے اس پر کیا لکھوں"۔ میں نے کہا آپ جو کہہ رہے ہیں بس وہی ذرا تفصیل سے لکھ دیجیے۔ کہنے لگے "اچھا بمبئی سے بھجوا دوں گا"۔

بمبئی سے ان کا جو "تبصرہ" آیا وہ حسبِ ذیل ہے :-

"بنگلور میں یہ "جواز" (کے) نام سے تم نے مجھے کیا تھما دیا تھا؟ مجذوب کی بڑ میں بھی مزہ ہوتا ہے۔ باریک حرفوں میں لکھی ہوئی لفظوں کی یہ پوٹ تو کچھ بھی نہیں۔ صاحب تحریر شاید فرانسیسی شاعروں کے اس گروہ کے پیرو ہیں جن کا خیال ہے شاعری صرف خوبصورت لفظوں کا تانا بانا ہے۔ معنی تلاش نہیں کرنے چاہئیں۔ مگر "جواز" تو صرف لفظوں کی پوٹ ہے تانا بانا نہیں اور الفاظ بھی خوبصورت نہیں۔ اس ضمن میں مجھے اپنے کالج کے زمانے کا ایک واقعہ یاد آگیا۔ دلّی میں میڈیکل کالج ایک صاحبزادی سے میری یاد اللہ تھی۔ اس کی ایک سینئر نے اسے میرے خلاف بدگمان کر دیا۔ ان دنوں میں کالج کا ایک بہت اچھّا مقرّر سمجھا جاتا تھا اور جلسہ ختم ہونے کے بعد مجھ سے نظم کی فرمائش کی جاتی تھی اور میں سُناتا تھا۔ یہ سینئر صاحبہ ہمیشہ آگے بیٹھتی تھیں اور داد دینے میں بہت پیش پیش ہوتی تھیں۔ ان پہ غصّہ نکالنے کے لئے میں نے ایک بے معنی نظم لکھی۔ جب نظم سنائی تو بہت داد دی۔ مراد تو کور تھی، مگر میں نظم سنانے کے بعد سامعین پر برسا۔ کہا تم سب گدھے ہو،

شاعری وا عری کچھ نہیں سمجھتے اور ڈرائٹں سے اتر کر ہال سے باہر چلا گیا۔ ہال میں سناٹا چھا گیا ــــــ نظم کی پہلی چار سطریں مجھے یاد ہیں، باقی بھول گیا ہوں۔

تھرتھرانی، تو مدوجزر گذرگاہ خیال
پاسبان عقل، بنیاد تمدن، کینہ ور
ہمہمہ بردوش، ایوان شبستاں یم بدیم
سرفرازان کوہ معنے، گریزاں ہرزہ کار۔

۔ اختر الایمان

O

میں نے جب یہ نظم پہلی بار پڑھی تو شعری اظہار کی سطح پر اور ایک شعری تجربہ کی حیثیت سے اس نظم نے مجھے مایوس کیا۔ لیکن اس کا مفہوم متعین کرنے میں مجھے کوئی خاص دقت نہیں محسوس ہوئی۔ یعنی وہ مفہوم جو اخذ کیا جا سکتا ہے لیکن جس کی فطری طور پر تشکیل اور ترسیل میں شاعر عجز اظہار کی بنا پر یا محض لاپروائی کی وجہ سے ناکام رہا ہے۔

نظم کے پہلے حصے میں بیزارکن اور بچکانہ تفصیل کے ساتھ ہمارے مشینی، صنعتی عہد کے معاشرے کی عام اور بہت پیش پا افتادہ صورت حال بیان کی گئی ہے جس میں ہر فرد حصول اور دریافت کی ایک ختم نہ ہونے والی بھوک کا شکار ہے۔ ایرش فرام نے چالیس برس پہلے اس صورت حال پر لکھتے ہوئے کہا تھا:۔

"آج بیسویں صدی کے انسان کے لئے کھانے پینے اور سگریٹ سے لے کر، کتابیں، لیکچر، مناظر، فلم، غرض کہ ہر ایک چیز، اس کی غذا بن گئی۔ ساری کائنات اس کی بھوک فرو کرنے کا ذریعہ بن گئی ہے۔ اس کائنات کو آدمی نے پستان سمجھ کر اس پر اپنے دانت گاڑ رکھے ہیں۔ اس طرح آدمی ازلی طلب گار اور نتیجتاً ازلی نامراد بن گیا ہے۔ جدید سرمایہ داری اس قسم کا انسان پیدا کرنے میں کامیاب ہو چکی ہے۔ مشینی آدمی، اپنی ذات اور اپنے شخصی وجود سے محروم انسان ــــ یہ انسان اپنی ذات اور شخصی وجود سے محروم ہے کیونکہ اس کے افعال اور اس کی قوتیں اس کی نہیں رہیں۔"

یہ بات اس وقت بھی سچی تھی اور آج بھی سچی ہے، گو اتنی نئی نہیں رہی لیکن

دیکھنا یہ ہے کہ نظم میں اس کا اظہار کیسے ہوا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے مجھے ایرِش فرام کی ترجمہ شدہ نثر کی چند سطریں پوری نظم سے کہیں زیادہ متاثر کن لگتی ہیں۔ نظم میں بھوک کی جو مختلف قسمیں (شکم کی، نتھنوں کی، دبانے کی وغیرہ وغیرہ) تفصیلاً بیان ہوئی ہیں وہ مضحکہ خیز ہیں۔ یہ نظم کا پہلا حصّہ ہے۔ دوسرے حصّے میں تضاد کو ظاہر کرنے کے لئے ایک دوسرے (قدیم) معاشرے کی طرف گریز ہے جہاں آدمی اور آدمی کے درمیان شخصی سطح پر آپس کے دکھ سکھ اور روزمرّہ کی زندگی کے عام تجربات میں ایک دوسرے کی شرکت آج بھی ممکن ہے۔ اور یہی شرکت اور شخصی تعلق زندگی کو بامعنی بناتا ہے اور اسی میں شاعر کو اس مشینی عہد کے معاشرے میں اپنی زندگی کا جواز میسّر آتا ہے۔ اس حصّے میں اظہار زیادہ بھدّا اور CRUDE ہے۔

تو جہاں تک مفہوم کا تعلق ہے کم از کم مجھے اس کے تعیّن میں کوئی خاص دشواری نہیں محسوس ہوئی، گو وزیر آغا کی بات بالکل صحیح ہے کہ دوسرا حصّہ نظم سے قطعاً غیر متعلق لگتا ہے۔ لیکن بنیادی سوال، میرے نقطۂ نظر سے، یہ ہے کہ یہ دونوں حصّے اگر اس طرح مربوط بھی ہوتے۔ جیسا کہ ہونا چاہیئے تھا، تو کیا، بقول اختر الایمان، ''الفاظ کی اس پوٹ'' کو شاعری کا نام دیا جا سکتا تھا؟ اور اگر بفرضِ محال یہ شاعری ہی ہے، تو کیسی؟ اختر الایمان کو آورد اور VERSIFICATION کی تعریف بیان کرنے کے لئے اس نظم سے اچھی مثال نہیں مل سکتی تھی۔ میں اسے ''زور زبردستی'' کی شاعری کہتا ہوں۔ اور ایسی ''شاعری'' ہمارے ہاں مزے سے لکھی جا رہی ہے، ٹھاٹ سے رسائل و جرائد میں چھپتی ہے، اس پر مضامین لکھے جاتے ہیں، ان کے مجموعوں پر انعامات ملتے ہیں، تو گویا یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں ہوئی، لیکن مجھے دکھ اور افسوس اس بات کا ہے کہ یہ نظم بلراج کومل نے لکھی ہے، جنہوں نے اچھی شاعری بھی کی ہے، کئی اچھی نظمیں بھی لکھی ہیں اور جو اچھا تنقیدی شعور بھی رکھتے ہیں۔

اسی صورت حال پر سوغات کے پچھلے شمارے کے اداریے میں جو معروضات پیش ہوئی تھیں ان پر بلراج کومل کا جو تبصرہ ''اعتراف'' کے عنوان سے زیرِ نظر شمارے میں شامل ہے، وہ ہمارے شاعروں سے غور و فکر کا مطالبہ کرتا ہے اور مجھے یقین ہے کہ بلراج کومل خود اپنے تبصرے کی روشنی میں نہ صرف زیرِ بحث نظم کا بلکہ اپنی شاعری کے ساتھ ساتھ اپنے دوسرے معاصرین کی شاعری کا بھی (محمد علوی، شہریار، قاضی سلیم، باقر مہدی وغیرہ) وقتاً فوقتاً جائزہ لیتے رہیں گے۔ ایک دوسرے کی تخلیقات

کے جائزے اور ان پر ایمانداری سے، کھل کر بے لاگ مخلصانہ اظہار رائے کو صحیح جذبے کے ساتھ
قبول کرنے کی صلاحیت ہمارے لکھنے والوں میں کم پائی جاتی ہے۔ اختلافِ خیال، یا کسی کی تخلیق کو کمزور
یا کم معیار کی قرار دینا ضروری نہیں کہ "دشمنی" اور "رقابت" ہی کی بنا پر ہو۔ آپ کی تخلیق کو ناقص
یا کمزور قرار دینے کی وجہ خود آپ کی تخلیق بھی ہو سکتی ہے اور یہ "وجہ" اگر معروضیت اور غیر جانبداری
سے کام لیں تو آپ خود بھی دیکھ سکتے ہیں! ضرورت، جیسا کہ بلراج کومل نے کہا ہے خود احتسابی کی ہے۔
اور ذہنوں میں تھوڑی سی "طہارت و وُسعت" کی بھی!

شان الحق حقی

جو بیڑیاں پیروں میں تھیں وہ تو نہ اکھڑیاں
وحشت میں گریں ٹوٹ کے کچھ اور ہی کڑیاں

کچھ سلسلے تھے شوخ کے پھولوں کے سے گجرے
ہیں جن کی کفِ دست میں ٹوٹی ہوئی لڑیاں

یاں بیت گئی سر سے قیامت پہ قیامت
وہ گنتے رہے رجعتِ عیسیٰ ہی کی گھڑیاں

میں تھا کبھی اِس در کبھی اُس دوار کے اوپر
کیا کیا نہ رقیبوں نے ترے دیں مجھے تڑیاں

اے دردِ محبت تجھے پہچانے گا اب کون
بہتر ہے کہ اظہار کی صورت نہ پکڑیاں

اُن کانوں پہ پڑتے ہیں عجب طرز کے کوڑے
جو اپنے پچھیتوں سے بھی سنتے نہ تھے کڑیاں

خوشبوئے دہن میں تھے بسے حرفِ ملامت
فقرے تھے سلیقے سے گندھی پھولوں کی چھڑیاں

جس سمت نظر کیجیے، اشکوں کی ہے بہتات
ہر رُت میں برسنے لگیں ساون کی سی جھڑیاں

سنتے ہیں کہ اُترے تو سہی طوق وہ لیکن
کچھ اور بلائیں ہیں گلے آن کے پڑیاں

جگ بیت گئے سنتے اک افسانے کو حقّی
کھلیان لُٹے ٹڈیاں تیری نہ نبڑیاں

عرفان صدیقی

رات اک شہر نے تازہ کیے منظر اپنے
نیند آنکھوں سے اڑی کھول کے شہپر اپنے

تم سرِ دشت و چمن مجھ کو کہاں ڈھونڈتے ہو
میں تو ہر رُت میں بدل دیتا ہوں پیکر اپنے

یہی ویرانہ بچا تھا تو خدا نے آخر
رکھ دیئے دل میں مرے سات سمندر اپنے

روز اک شخص صدا دے کے پلٹ جاتا ہے
میں بھی رہتا ہوں بہت جسم سے باہر اپنے

کوئی سلطان نہیں میرے سوا میرا شریک
مسندِ خاک پہ بیٹھا ہوں برابر اپنے

اپنی وحشت کی سنو، اذن و اجازت پہ نہ جاؤ
دار پر جاؤ مگر اوروں کی دعوت پہ نہ جاؤ

کتنے ہی دشت و دمن مجھ میں پڑے پھرتے ہیں
صاحبو، کوہ کن و قیس کی شہرت پہ نہ جاؤ

لاکھ راس آئے مگر کام ہے نادانی کا
تم مرے ماحصلِ کارِ محبت پہ نہ جاؤ

ظرفِ منعم سے بڑا ہے مرا دامانِ طلب
اپنی زر ریز گنو، میری ضرورت پہ نہ جاؤ

اور اک جست میں دیوار سے ٹکرائے گا سر
قید پھر قید ہے، زنجیر کی وسعت پہ نہ جاؤ

زندگی کے لیے کیا چاہیئے، اک پارۂ ناں
کیا یہ نعمت کوئی کم ہے درِ دولت پہ نہ جاؤ

ہو کے صحراؤں میں ان لوگوں کی یاد آتی ہے
ہم سے گھر میں بھی جو کہتے تھے کھلی چھت پہ نہ جاؤ

عرفان صدیقی

رات بھر یہ کاروبارِ فکرِ عالی کیجیے
لفظ لکھیے، لفظ پڑھیے، رات کالی کیجیے

پاؤں تھک جائیں تو پھر کیا خواہشِ رنجِ سفر
بیٹھیے گھر میں، ملالِ بے ملالی کیجیے

ہاتھ کیا آیا، ردیفوں سے گریزاں قافیے
ہم نے چاہا تھا کوئی کارِ مثالی کیجیے

دشت میں اُگنا بھی اک دیوانگی کا کام ہے
خیر، چندے انتظارِ پائمالی کیجیے

اب سخن کرنے کو ہیں نوواردانِ شہرِ درد
چلیے صاحب، مسندِ ارشاد خالی کیجیے

آسماں کی زد میں زیرِ آسماں میں ہی نہیں
تو بھی ہے ظالم نشانے پر یہاں میں ہی نہیں

اخترالایمان کی اک نظم[۱] سے مجھ پر کھُلا
اور بھی کم گو ہیں مجبورِ فغاں میں ہی نہیں

کوئی انشا کر رہا ہے مصحفِ آئندگان
لکھ رہی ہیں لکھنے والی انگلیاں میں ہی نہیں

رنج اس کا ہے کہ کس کو رائگاں کرتا ہے کون
ورنہ اس آشوبِ جاں میں رائگاں میں ہی نہیں

خار و خس بھی ہیں ترے زورِ ہوا سے پائمال
باغ میں اے موسمِ نامہرباں میں ہی نہیں

اب اسے انجام تک لانا تو ہوگا قصہ گو
ساری دنیا سن رہی ہے داستاں میں ہی نہیں

دیکھیے جو دشت زندہ ہے رمِ آہو سے ہے
سوچیے وہ شہر کیا ہوگا جہاں میں ہی نہیں

سایۂ آسیب کوئی دوسرے گھر میں بھی ہے
ہاں گرفتارِ شبِ وہم و گماں میں ہی نہیں

تیرے رُکنے سے ترا لشکر بھی پسپا ہو نہ جائے
تشنہ لب صحرا میں اے جوئے رواں میں ہی نہیں

۱؎ 'رام راج۔ کبوتر ہیں'

عرفان صدیقی

فلک پہ جاتی ہوئی ماہتابی رہ گئی ہے
ہماری خاک میں کوئی خرابی رہ گئی ہے

بس اب کے اُس کی نگاہِ دگر پہ فیصلہ ہے
میں گم تو ہو چکا ہوں بازیابی رہ گئی ہے

چمک گیا تھا کبھی بندِ پیرہن اُس کا
بدن سے لپٹی ہوئی بے حجابی رہ گئی ہے

غبارِ شب کے اُدھر کیا ہے کہہ نہیں سکتا
میں جاگتا ہوں ذرا نیم خوابی رہ گئی ہے

سمیٹنا ہی تو ہے ساز و برگِ خانۂ دل
اس ایک کام میں اب کیا شتابی رہ گئی ہے

ہو چکا جو کچھ وہی بارِ دگر کرنا مجھے
پانیوں میں راستہ شعلوں میں گھر کرنا مجھے

تجھ کو اک جادو دکھانا پیچ و تابِ خاک کا
اک تماشہ لے ہوائے رہ گزر کرنا مجھے

دھیرے دھیرے ختم ہونا سر کا سودا دل کا درد
رفتہ رفتہ ہر صدف کو بے گہر کرنا مجھے

اپنے چاروں سمت دیواریں اٹھانا رات دن
رات دن پھر ساری دیواروں میں در کرنا مجھے

آج جو میرے لہو کی تاب سے آباد ہے
یاد ہے اس دشت کا بے بال و پر کرنا مجھے

محو کرنا دل سے ہر پچھلی مسافت کا ملال
اور پھر سیرِ جہانِ تازہ تر کرنا مجھے

اک خرابہ دل میں ہے اک آب جو آنکھوں میں ہے
میں تمھیں لینے کہاں آؤں خبر کرنا مجھے

ساقی فاروقی

اپنے محتاج پیالوں کو لبالب کر لے
درد کہتا ہے کہ آنکھوں کو مہذّب کر لے

حوصلہ ہو تو اسے قتل کر اپنے اندر
ایک ہی وار میں سر معرکۂ رب کر لے

رات بھر اس کے لئے گوش بر آواز نہ رہ
صبح کی چاپ نہ سُن خواب کو مذہب کر لے

اس سے پہلے کہ پلٹ آئے وہی عہدِ سکوت
کوئی آواز کی تاریخ مرتّب کر لے

موت کی طرح دبے پاؤں مری سمت نہ آ
ایک ہی جست میں طے مرحلۂ شب کر لے

اکبر علی خان عرشی زادہ

اپنے اُسی پُرانے خُدا کی تلاش میں

گھرا ہوا ہوں میں ہر دم حصار میں کس کے
نفس نفس ہے مرا اختیار میں کس کے

دھنک سا کون نکھرتا ہے چشمِ پُرنم میں
بکھرتے رنگ ہیں ابرِ بہار میں کس کے

ہوائیں لاتی ہیں خوشبو یہ کس کی سوغاتیں
یہ پھول کھلتے ہیں رقصِ شرار میں کس کے

یہ خواب خوابوں سے کس کے دیکھتے رہتے ہیں
خیال ہیں یہ دلِ بے قرار میں کس کے

ہے کون سایہ فگن روز و شب مرے پس و پیش
تو روز و شب ہیں یہ پھر انتظار میں کس کے

یہ کیوں یقین و گماں کے دھندلکے چھائے ہیں
میں کس کے شک میں ہوں اور اعتبار میں کس کے

یہ سرگزشت مری کچھ نہیں اگر جز وہم
ہیں پھر یہ نقشِ قدم رہ گزار میں کس کے

اکبر علی خان عرشی زادہ

ہوا کی زد پہ

مَیں کس کی سمت رواں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے
پتا نہیں مَیں کہاں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے
اگر میں ہوں تو گماں کیا نہیں تو کیسا یقیں
یقیں ہوں مَیں کہ گماں ہوں، یہ کیا ہوا ہے مجھے

مری سماعتیں کب سے جسے میں منتظر میری
کس اجنبی کی اذاں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے
سمٹ رہا ہوں زمانوں سے میں زمینوں میں
زماں ہوں میں کہ مکاں ہوں، یہ کیا ہوا ہے مجھے

گواہ بن کے کھڑا ہوں مَیں آج اپنے خلاف
مگر میں کس کا بیاں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے
ہوا کی زد پہ اگر ہوں تو فرق کیا مجھ کو
میں راکھ ہوں کہ دھواں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے

یہ میرا وہم ہے افسوں ہے خواب ہے کہ جنوں
جہاں نہیں ہوں وہاں ہوں یہ کیا ہوا ہے مجھے

اکبر علی خان عرشی زادہ

وہ عطرِ خواب ساعت

خوابوں میں کہیں بھٹک گیا تھا
مَیں اتنا چلا کہ تھک گیا تھا
لوٹا ہوں سمندروں سے پیاسا
جیسے میں سراب تک گیا تھا
وہ میری ہیں اس کی دسترس میں
پھر کس کا قدم جھجک گیا تھا
وہ راگ تھا رنگ تھا کہ خوشبو
شعلہ سا جو اک چمک گیا تھا
وہ دل تھا کہ غنچہ تھا کہ ساغر
جو آخرِ شب چٹک گیا تھا
وہ وہم تھا عکس تھا کہ پیکر
میں جس کی طرف لپک گیا تھا
ہر رنگ تھا ماند اُس کے آگے
میں لے کے جہاں دھنک گیا تھا
قربت کی وہ عطرِ خواب ساعت
میں روح تلک مہک گیا تھا

اکبر علی خان عرشی زادہ

اس حسن سادہ جبیں

سر شوریدہ کو بالین آسائش تو مل جائے
نکلنے کی مگر گردش سے گنجائش تو مل جائے

ہمیں اس رنگ سے تڑپا کہ یہ آنکھیں لہو رو دیں
ہمارے دامن ویراں کو آرائش تو مل جائے

ہماری خامشی کے ٹوٹنے میں دیر کیا ہو گی
وہ ہم ذوقی تو مل جائے وہ فہمائش تو مل جائے

کبھی جھوٹا ہی وعدہ کر کہ آخر اس بہانے سے
ہماری روح افسردہ کو افزائش تو مل جائے

چلو ہرجائی پن کی خود یہ تہمت بھی اُٹھائیں ہم
مگر اس حسن سادہ جبیں زیبائش تو مل جائے

کوئی ہم سے کہلواتا ہے ہم خود کچھ نہیں کہتے
کہیں گے شعر پہلے اس کی فرمائش تو مل جائے

اکبر علی خان عرشی زادہ

کس کے لئے

کاندھوں پہ یہ دیوار یہ در روکے ہوئے ہوں
گرنے سے روایات کا گھر روکے ہوئے ہوں
آہٹ ہے نہ دستک، کوئی امید نہ وعدہ
مَیں کس کے لئے اپنا سفر روکے ہوئے ہوں
مدّت ہوئی خاکستر افسردہ ہوا دل
ان سانسوں سے بس ایک خبر روکے ہوئے ہوں
شاید کبھی شعلوں میں بدل جائے یہی راکھ
اس راکھ میں دو ایک شرر روکے ہوئے ہوں
اب خواب ہی باقی ہیں سو ان خوابوں کی خاطر
آنکھوں کو کئے بند سحر روکے ہوئے ہوں
صحرائے شبِ ہجر تری پیاس بجھانے
سیلاب تہِ دیدۂ تر روکے ہوئے ہوں
اے شہر جو سر تیری بلندی کا نشاں ہے
جھکنے سے ابھی تک تو وہ سر روکے ہوئے ہوں

اسعد بدایونی

سفر نصیب میں تھا دشتِ ہو سے آگے کا
پہ معرکہ نہ ہوا اسرِ لہو سے آگے کا

مرے خدا مرے دل کی زمیں کے نام بھی لکھ
کبھی کبھی کوئی موسم نمو سے آگے کا

کوئی خیال کسی کنجِ عافیت کے قریب
کوئی ملال کسی ہاو ہو سے آگے کا

کوئی چمک نظر آتی الگ اُجالے سے
کبھی نشہ کوئی کرتے سبو سے آگے کا

جہت اک اور بھی تھی شش جہات کے ہوتے
کھُلا نہ حال مگر روبرو سے آگے کا

کتابِ جاں کے ورق سادہ و غریب و خراب
پر اس میں ذکر نہیں رنگ و بو سے آگے کا

ابھی ہوس کے ہزاروں بہانے زندہ ہیں
نئی رتوں میں شجر سب پرانے زندہ ہیں

فضائے مہر و محبت کی داغداری کو
دھواں اگلتے ہوئے کارخانے زندہ ہیں

مجاورانِ تمنا تو مر گئے کب کے
درونِ جسم کئی آستانے زندہ ہیں

کوئی جواز نہیں ہجرتوں سے بچنے کا
ہم اپنے شہر میں کس کے بہانے زندہ ہیں

عجب طلسم ہے جنگل کے ان درختوں کا
پرندے مر بھی چکے آشیانے زندہ ہیں

کھُدائیوں میں ملے گا گدائے عشق کا تاج
سرِ زمیں تو ہوس کے زمانے زندہ ہیں

اسعد بدایونی

نہ انتظار نہ قول و قسم سے جاگتی ہے
یہ آنکھ تشنگیٔ بیش و کم سے جاگتی ہے

غزالِ وحشت و دیوانگی اگر کم ہیں
تو جنگلوں کی فضا کس کے رم سے جاگتی ہے

یہ بیج یوں ہی نہیں کھولتے ہیں آنکھوں کو
کہ ان میں زندگی مٹی کے نم سے جاگتی ہے

عجب نشیب و فرازِ جنوں ہیں دنیا میں
دلوں کی آگ اسی زیر و بم سے جاگتی ہے

بلند محلوں کے دروازے ٹوٹ جاتے ہیں
کوئی سپاہ جو خوابِ عدم سے جاگتی ہے

یہاں نہ پیٹ ہی اس شاعری سے بھرتا ہے
یہاں نہ قوم ہی لوح و قلم سے جاگتی ہے

کسی سے پیار کروں اور بھول جاؤں تو کیا
ہوس کی شمع سرِ طاق دل جلاؤں تو کیا

میں اک پیادہ سرِ کارزارِ دنیا ہوں
جو گر پڑوں بھی تو کیا اور نکل بھی جاؤں تو کیا

اسی سبب نہ کیے آرزو کے داغ شمار
چھپاؤں اس سے تو کیا ہو اگر دکھاؤں تو کیا

پہاڑ بولتے ہیں جھرنے گیت گاتے ہیں
کلام ان سے کروں ان میں ڈوب جاؤں تو کیا

مرے رفیق کو فرصت نہیں ہے ملنے کی
گواہیوں میں عدو کو بلا کے لاؤں تو کیا

عربی : عبدالوہاب البیاتی
اردو ترجمہ: امجد اسلام امجد

آفتابِ جون کی نذر — ایک نوحہ

مشرقی قہوہ خانوں کی سیلن میں ہم اپنی بے کار بحثوں کے ہاتھوں مرے
جھوٹ کے چوبی ہتھیار سج کے
ہواؤں کے گھوڑوں پہ لڑتے رہے!
موت کے شغل سے ہم شناسا نہیں
ایسے گھوڑے کے مالک ہیں جو آج تک
وادیٔ موت کی سمت دوڑا نہیں
شہسواروں کے پہلو میں ٹھہرا نہیں
وہ شکاری ہیں جس نے درندے تو کیا
اک پرندہ بھی ہاتھوں سے مارا نہیں
ہم نے زخموں سے اپنے قلم کے لئے روشنائی نہ لی
روشنائی کو ارضِ وطن پر بہے
خون کے سرخ دریا سے بدلا نہیں
ہم زیاں کار تھے، ایک دوجے سے لڑتے ہوئے کٹ مرے اور ٹکڑے ہوئے!

مشرقی قہوہ خانوں کی سیلن میں بیٹھے ہوئے آج ہم

مکھیوں کو پکڑنے کی بے کار دھن میں گرفتار ہیں
اور تاریخ کے سرد ملبے میں ہم ایسی پرچھائیاں ہیں
جو مردوں کے بہروپ میں گامزن ہیں
ہم پریشان ذہنوں کا اک خواب ہیں
جس کی تعبیر سے کوئی واقف نہیں

ہم نژادِ زیاں ہیں، فرومایہ اور رائیگاں موت کی نسل ہیں
مشرقی قہوہ خانوں کی سیلن میں ہم اپنی بے کار بحثوں کے ہاتھوں مرے۔
ہم کو مارا ہمارے امیروں نے، جو آبرو کے جنازے میں شامل ہوئے
اپنے عشرت کدوں میں چہکتے رہے!
اور ان کے حلیفوں کی بازی گری نے،
اور ان کی خوشامد پہ پلتے ہوئے ان سگان کہن نے،
جو لفظوں کا سینہ فریب اور دھوکے سے بھرتے رہے۔
اے غریبوں کے دشمن، امیروں کے ٹکڑوں پہ پلتے ہوئے
اب خدا کے لئے ـــــ جھوٹ کی داستاں بند کر
اب ہماری نگاہیں ترے کذب کی اس فضول اور لمبی کہانی سے اکتا گئی ہیں۔
ہمارے لئے تیرے لفظوں کی تفہیم ممکن نہیں
اب برائے خدا ان کو سچ کے لہو رنگ دریا میں دھو!
بلبلے کی طرح جی، مگر جھوٹ سے باز آ۔

ہم نژادِ زیاں ہیں، فرومایہ اور رائیگاں موت کی نسل ہیں
ہم نہ مرنے کے لمحے سے گزرے کبھی اور نہ پیدا ہوئے
اور نہ ہم کو پتا ہے شہیدوں کی بے نام تکلیف کا

ہم گدھوں اور چیلوں کی خوراک ہیں ــــ اے خدا!
ہم کو کیوں اس طرح دشتِ بے آب میں لا کے مار اگیا؟
کیوں ہمارے لیے شرم لکھی گئی؟
کیوں ہمیں مرنے والوں کی لاشوں میں زندہ بدن دے کے رکھا گیا؟
آہ اے جون کے آفتابِ گراں!
تو نے کیوں ہم کو دنیا کی ہر آنکھ پر یوں برہنہ کیا؟
کیوں سگانِ گرسنہ کی خاطر ہمیں بے کفن، سرد لاشوں میں چھوڑا گیا۔
ہمارا وطن ایک مصلوب ہے اور چاروں طرف آبرو کی بکھرتی ہوئی راکھ ہے
میرے ہر زخم پر مکھیاں بھنبھناتی ہیں، ان کو عزیزو! اڑاؤ نہیں
جس قدر زخم ہیں چشمِ ایوبؑ ہیں
دوستو! ان پہ مرہم لگاؤ نہیں
اب مرا دکھ فقط انتظارِ مسلسل کا آشوب ہے
اس کو جھیلوں گا میں
اس کو جھیلوں گا میں اُس چمک دار ساعت کے آنے تلک جب لہو اپنے بدلے کی خاطر اُٹھے
اے خدا! ــــ اے غریبوں کے، محنت کشوں کے خدا!
ہاں ہمارا لہو جنگ ہارا نہیں
ہم کو مارا ہے ان رہنماؤں نے جو اپنے عشرت کدوں میں چہکتے رہے
ان سنہری پروں والے موروں نے جو قوم کے واسطے نقشِ عبرت بنے
ہم کو مارا ہے ان بے ضمیروں نے جو آبرو کے جنازے میں شامل ہوئے

نوٹ:۔ بـکائیۃ الی شمس حزیران

"یہ نوحہ فلسطینی شاعروں کی نظموں کے ایک مجموعے سے لیا گیا ہے جو "عکس" کے نام سے لاہور سے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے کی نظموں کا ترجمہ معروف شاعر امجد اسلام امجد نے کیا ہے۔ مجموعے کی کئی

نظمیں متاثر کرتی ہیں لیکن بکائیہ نے کئی دنوں تک مجھے اپنے سحر میں گرفتار رکھا۔ اردو میں ایسی دل سوز اور رگ و پے میں اُتر جانے والی نظم پڑھے ہوئے پتہ نہیں کتنا زمانہ گذر گیا۔

امجد اسلام امجد اس ترجمے کے لئے مبارکباد کے مستحق ہیں۔ "عکس" کا مقدمہ سید محمد کاظم صاحب نے لکھا ہے اس کے کچھ اقتباسات یہاں درج ہیں :۔

"مأساۃ (المیے) کے زیر اثر ہونے والی ساری شاعری فن کا اعلیٰ معیار پیش نہیں کرتی تھی بلکہ اس کی بڑی اکثریت میں سطحی جذباتیت، میلوڈراما، صحافتی انداز کا جوش و خروش اور ان ساری چیزوں کے پیچھے ایک بے حد مایوس اور ماتمی لہجہ دیکھنے میں آتا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ صدمہ بالکل تازہ اور براہِ راست تھا۔ وہ ابھی شاعر کی ذات میں گہرا اتر کر رچا بسا نہیں تھا، اس کا نفسیاتی تجزیہ نہیں بنا تھا۔"

"جون ۱۹۶۷ء میں عربوں کو اسرائیل کے مقابلے میں جو شکست اٹھانی پڑی وہ بڑی حوصلہ شکن تھی۔ جون کو عربی تقویم میں حزیران کہتے ہیں۔ چنانچہ اس شکست کے بعد شاعروں نے حزیران کو اپنی نکبت و ہزیمت کی علامت بنایا۔ شاعروں کی بڑی عمر کی پختہ کار اور باتجربہ نسل کے نمائندوں میں عبدالوہاب البیاتی کا نام بہت نمایاں ہے۔"

"بیروت" کے "الآداب" میں جب میں نے اس مجموعے (عکس) کی پہلی نظم : عبدالوہاب البیاتی کی "بکاء الی شمس حزیران" (آفتاب جون کی نذر ۔ ایک نوحہ) پڑھی تو اس نے مجھے غیر معمولی طور پر متاثر کیا، اور میں نے اس کا اردو نثر میں ترجمہ کر کے امجد اسلام امجد کو دیا۔ بیاتی کے اس نوحے نے شاعر امجد کے دل کے تار بھی ہلا دیئے اور انہوں نے اسے دو ایک روز کے اندر ہی اردو نظم میں ڈھال لیا ۔۔ ایک ایسی نظم جس کا قالب و لہجہ اور مزاج 'MOOD' یہاں کی عام نظموں سے بالکل مختلف، اور اس لئے اپنے اندر ایک نیا پن اور تازگی لئے ہوئے تھا۔ میں نے اس ترجمے کو ایک تنقیدی نظر سے دیکھا، یہ جاننے کے لئے کہ ترجمے کے عمل سے گذر کر بیاتی کی حساسیت نے کتنا کچھ کھویا ہے۔ لیکن یہ دیکھ کر مجھے ایک خوشگوار حیرت ہوئی کہ اردو میں آکر بھی بیاتی بیاتی ہی رہا اور جو بات اس نے بکائیہ میں کہنی چاہی تھی وہ نوحے میں اُسی شدت، اُسی گہرائی، اُسی حسرت اور درد کے ساتھ موجود تھی۔"

اختر الایمان

صریرِ خامہ

کچھ قلم لے کے گھاس کھودتے ہیں
اور کچھ گھاس کو قلم کے لئے
شکل دیتے ہیں ایسے سادھن کی
جس پہ تسکینِ چشمِ نم کے لئے
خالقِ نیک و بد کا اک بندہ
ایسی تحریر ثبت کرتا ہے
جس میں پروردگار رہتا ہے

اختر الایمان

گُریز

دلِ درماں طلب کہتا ہے، جنگل دل کا درماں ہے
کہیں دریا کنارے پھونس لا کر جھونپڑا ڈالو
تمہیں سورج کی کرنیں جب اُٹھانے آئیں اُٹھ جاؤ
اندھیرا شام کا پھیلے تو شب خوابی میں کھو جاؤ
وہاں پھل پھول جو ملتے ہیں، توڑو، صبر سے کھالو
نہادِ زیست اس دنیا سے ہٹ کر اک نئی ڈالو
ستارے، چاند، ان کی روشنی جینے کو کافی ہے
عطا فطرت کی ہے، تازہ ہوا جنگل کی کافی ہے
ہلاکت کی طرف ہے گام زن دن رات یہ دنیا
کیا ہے آدمی نے عمر بھر نقصان کا سودا
مشامِ جاں کو جو تازہ کرے وہ گل نہیں کھلتا
شمیمِ جاں فزا کا ایک جھونکا بھی نہیں ملتا

نقلِ مکاں

کلی کھلی تھی اسی واسطے کہ پھول بنے
مہکتے پھول کو تم سے مشابہت دے دوں
تمہاری چاہ مرے کتنے کام آئی ہے
تمہارے قرب کی ضد ہے، موانست دے دوں
فضائے دہر کے بگڑے ہوئے مزاج کو میں
سکون چاہتی ہیں مضطرب روحیں
مگر وہ دستِ شفا، روکوں اختلاج کو میں
مجھے ملا ہی کہاں؟ دردمند دل کے سوا
کوئی وسیلہ نہیں میرے پاس درماں کا

یہ التجا ہے خدا سے توجّہ فرمائے
فلک سنبھال چکا اب زمیں پہ آجائے

وزیر آغا

تم جو آتے ہو!

تم جو آتے ہو
تو کچھ بھی نہیں رہتا موجود
تم چلے جاتے ہو
اور بولنے لگتے ہیں تمام
ادھ کھلے پھول
سماعت پہ جمی چاپ، ہوا، بند مکان
گفتگو کرنے کے آنسن میں رُکے سب اجسام
مردہ لمحات کا اک ڈھیر ـــــ پہاڑ
ابر کی قاش، اٹھی موج کا ساکت اندام
برف لب، پلکوں پہ ٹانکے ہوئے موتی آنسو
اور سلے کانوں میں آواز کی سوئیاں، بے جان
یک بیک بولنے لگتے ہیں تمام
زندگی بننے میں ہو جاتی ہے پھر سے مصروف
وقت ہو جاتا ہے پھر خاک بہ سر، بے آرام
ایک پنچھی جسے اڑتے چلے جانا ہے خدا جانے کہاں
اور میں ـــــ تنکوں کے بکھرے ہوئے بستر کی طرح۔
منتظر ـــــ لوٹ کے تم آؤ کسی روز یہاں
پھر ہوں اک بار معطل
یہ زمیں ـــــ اور زماں!!

صلاح الدین محمود

ہم

اب تم خاک ہو مگر کبھی ایک بچے تھے
کہ جس کا ایک ڈھلتی دوپہر
اس کے باپ نے انتظار کیا تھا
مگر تم واپس نہ آ سکے تھے
اور وہ خاک ہو گیا تھا
تم اب تو خاک ہو، خاک میں ہو
مگر کبھی تمہارے دوہرے، نازک
ننگے تلووں نے پہلی بار
اس ہی خاک کو چھو کر
اس جہاں کا مزہ
اپنی زباں پہ پایا تھا،
اور اس ہی لمحے
دور زمیں کے خم سے اُبھر کر

پہلی بار
سیاہ گھوڑوں کا ایک تیز رفتار جھنڈ
تمھاری جانب، تمھارے نئے بدن کی جانب
بہتے پانیوں کا ایمان لایا تھا
وہ گھوڑے بھی اب خاک ہیں
اور تم بھی خاک ہو
اور وہ شجر بھی خاک ہیں
کہ جن کو اُگتا دیکھ دیکھ کر
تم جوان ہوئے تھے
اور جن کے دائرے کے درمیان
ایک مکمل رات، دور سے
ایک پیلے شعلے کو تم نے
ان درختوں کے غیب کی طرح
روشن پایا تھا
اس ہی شعلے کو تم نے مرتے وقت بھی یاد کیا تھا
بس یہ شعلہ ابھی تک خاک نہیں ہوا ہے
اور ابھی تک تمھارے بیٹے کے سائے میں
جلتا ہے
مگر اب وہ بیٹا
تمھارے بچپن کو یاد کرتے کرتے
خود خاک ہونے کو ہے

صلاح الدین محمود

ابھیؔ ابھیؔ

ابھی ابھی
میں وہاں تھا کہ جہاں
رات کی رنگت میں مہک
تمہارے لبؔ کی تھی

ابھی ابھی
میں وہاں تھا کہ جہاں
چاند کی جنبش میں عیاں
اپنی آنکھوں میں ہواؤں
کا گماں لے کر تم
اپنے اندر روشن
ایک میدان سے گزر کر باہر
پھر سے راتوں کی خبر
کی جانب
گرداں تھیں

ابھی ابھی
اپنی آنکھوں کی سیاہی کی طرح

میں بھی وہاں تھا کہ جہاں
تم نے مجھے پایا تھا
چھو کے مجھے جایا تھا

ابھی ابھی
میں وہاں تھا کہ جہاں
اک سیاہی کا نگندہ تھا جہاں
نور کی نس میں عیاں
اور مخفی
پاس پانی کی کمک کا تھا گماں
اجلا جہاں
میری آمد کے شجر سے چھن کر
تنہا میداں میں کبھی
تم کو چھپاتا تھا کبھی
پاتا تھا

ابھی ابھی
میں وہاں تھا کہ جہاں
تم نے مجھے پایا تھا
چھو کے مجھے جایا تھا

آج جہاں
دن کی لکنت کے سوا
کچھ بھی نہیں
ایک یکساں روشن
تنہا میداں کے سوا
کچھ بھی نہیں

ابھی ابھی
میں کہاں تھا کہ جہاں
تم بھی تھیں
میں بھی تھا

صلاح الدین محمود

غیب کا عنقا پانی

موت نہ مٹی نہ پانی
نہ ہونٹوں کی ویرانی
موت نہ باطن نہ ظاہر
نہ غیب میں گم حیرانی
موت نہ لمحہ نہ بازو
نہ تلووں کی نم ساعت
موت نہ پوروں سے ٹپکی
شبنم کی اجلی راحت
موت نہ دوہرے ہاتھوں میں
دوہرے سینے کی جان
موت نہ ننگے نم جسموں تک
قدموں کی پہچان
موت نہ تھمتی آوازوں میں
نہ بالک کے لب میں
موت نہ میرے چہرے میں
نہ آئینے کی شب میں
موت نہ میری جاں کے بھیتر

باہر ایک پرندہ
موت نہ ہر رنگت کے اندر
رنگت بن کر زندہ
موت نہ میری تنہا جنبش
نہ میری بینائی
موت نہ میرے ہونٹوں تک
بارش میں گھل کر آئی
موت تو اس عنقا پانی میں
جس میں میری جاں تھی
موت تو اس دوہری ساعت میں
دوہری جس کی چھاں تھی

صلاح الدین محمود

مَیں

تم بالکل ایسی تھیں جیسے
پچھلے جنم میں مَیں تھا
ہونٹ تمہارے مجھ سے تم تھے
لمس کی خصلت میں تھا

پچھلے جنم میں مَیں نے تم کو
خواب میں دیکھا تھا
آج تمہاری دونوں آنکھوں
کی رنگت میں مَیں تھا

ہوا محض تم کو جانے تھی
سانس کو پہچانے تھی
نیند پرے سانسوں کے بن میں
شب کی صورت میں تھا

ایک شجر تھا پہلے جیسا
سورج بھی پہلا سا
چھاؤں کے بھیتر تم، ہنستی تھیں
چھاؤں کے باہر مَیں تھا

چاند کی ساعت تم بولی تھیں
چھاؤں کے دروازے سے
رات کے جنگل میں ایک تنہا
تنہا جنبش میں تھا

ایک جنم بیتا مٹی کو
پھر سے پانی بنتے
بارش کی بوندوں کے اندر
مٹی جیسا مَیں تھا

صلاح الدین محمود

نظم

روکو پھول کو کِھلنے سے
طائر کو ذرہ
خاک کو پانی
پانی کو پھر پہلی بارش
بارش کو شفاف سمندر
بننے سے
روکو ہوا کو مرنے سے
انسانوں جیسی
اک خلقت کو
ہوا کے اندر دم بھر کر
جنگل میں آگ کو جننے سے
روکو رات کو دھیمے دھیمے
آگ کی جانب چلنے سے
تاریکی کو تاریکی سے
چھن کر سورج بننے سے
روکو
روکو شجر کو روکو
ہر آہٹ پر
طائر بن کر پھلنے سے

روکو میرے بدن کو گھل کر
صبح کی ساعت جلنے سے
چاند کو میری
شنوائی میں
ذرّہ ذرّہ ڈھلنے سے
روکو بیج کو مٹّی میں
جل کو آنکھوں میں
لمس کو لب پر
تنہائی میں پلنے سے
روکو میرے بدن کو روکو
ساعت ساعت گلنے سے
روکو ہوا کو اب بھی روکو

قاضی سلیم

رستگاری

(۱)

زخم پھر ہرے ہوئے۔
پھر لہو تڑپ تڑپ اٹھا
اندھے رستوں پہ
— بے تکان اڑان کے لئے

بند آنکھ کی بہشت میں
سب دریچے
سب کواڑ کھل گئے

اور پھر
اپنی خلق کی ہوئی حسین کائنات میں
دھند بن کے پھیلتا
— سمٹا جا رہا ہوں۔ میں
خدائے لم یزل کی سانس کی طرح
میرے آگے پیچھے اک ہجوم ہے

جس کو جو بھی نام دے دیا
— وہ ہو گیا
میرے واسطے سے
سب کے سلسلے بندھے ہوئے ہیں
سب کی موت، زندگی
میرے واسطے سے ہے

آسماں اور زمین کے بیچ
جس کو بھی پناہ نہ مل سکے
وہ آئے میرے ساتھ ساتھ
— منتظر ہے آج بھی
فضا جو لفظ لفظ پر محیط ہے
کس قدر عمیق ہے
کس قدر بسیط ہے

---

(۲)

آج تک نہ مل سکا
مجھے بھی آج تک نہ مل سکا
تماشہ گاہِ روز و شب کا بیج
— اپنے طور پر
نئے سرے سے جس کو بو سکوں

کیسے سلسلے
کہاں کے رابطے
رگوں میں صرف اس قدر لہو بچا ہے
پنکھ پنکھ میں

کچھ ہوا سمیٹ کر
آخری اڑان بھر سکوں
بے محابہ سوچ
آندھیوں سی سوچ میں
صرف ہو رہا ہوں میں
ہر تھپیڑا، میرے نقش چاٹ چاٹ کر
دھند بن رہا ہے
دھند گہری ہو رہی ہے
گذرتے وقت سے
— میں جُڑ رہا ہوں
— جُڑ گیا ہوں
— اپنا کام کر چکا

شفیق فاطمہ شعریٰ

دھرو تارا*

ادنچے اونچے آسنوں پر
وہ مراقب معتکف
نور پارے
سونی سونی ان گذرگاہوں کا پانا
سیدھا سادھا واقعہ ہوتا نہیں
لا بٹھاتی ہے یہاں بھی
تار جاں سے بڑھ کے پیارے
رابطوں کی ٹوٹ پھوٹ

' اے دھرو تارے
ذرا سی بات پر یہ
روٹھ جانے کی ادا
روٹھنا بھی یوں کہ پھر منا مقدر میں نہ ہو
چپکے چپکے ہم بہت روئے تمہارے واسطے
بچپنے میں بھی '
جو ہنسنے اور کِلکنے کا سہانا دور تھا

وقت کی تلوار، ہم پر چل چکی

داستاں خونیں سہی
پر نامکمل تو نہیں نا ــــــ تار کا
پچھلی بیتی رُت کتھا کے
اک ورق سے جھانکتا
یہ گل خونیں جگر اشکوں میں بھیگا
بن کے رہ جائے نہ دل کا روگ دیکھو
اور مہکتے گلشنوں کو
تہنیت دینے کی باری کھو نہ جائے

کتنی موجوں کو گلابی ہم نے پایا
لعل گوں جب بھی ہوئی اک موج آب
ہم بھی اک دریا عجب ہیں، اے رشی۔

تھاہ ان اپنایتوں کی، آہ کیسے
درد بے درماں میں ہے
ہو پیام سے کبھی ملنا تو ان سے پوچھنا
وہ تو اس سنگرام میں، جو زندگی ہے
ڈوب کر اُبھرے تھے
پھر ان کے لئے بھی
دل جو دکھتا ہو تو اس دل کی دُکھن کا کیا جواز؟

سیج سے تیروں کی کب اترے وہ زخموں کے دھنی
وہ بچپن ہی سے تنکے
اس نشیمن کے لئے چنتے رہے تھے

شنکھ پھُنکنے سے بہت پہلے
قیامت کا وہ قول
ایک 'ہاں ہاں' کا ہنکارا بن گئے تھے
جب زمین و آسماں
اور اس نوعمر نے، جو آپ تھے،
بات پوری کرکے ہی آخر، پتامہ
دم لیا۔

شنکھ پھُنکتے ہی مقابل دو صفوں میں
خیر و شر کی دھوپ چھاؤں
رشتوں ناطوں کے بدلتے روپ کا
کھیلتی ہو اپنا کھیل
دل کسی صف کی طرف اڑتا ہو اور
رہ جائیں گڑ کر
دوسری صف میں قدم
فرقتیں دو طرفہ، دل کو
پیستی رہتی ہیں
جل کر راکھ ہو جاتے ہیں خاکی ناتواں

کچھ بھی ہو
مٹی ہے مٹی
چاہے رم جھم شبنم روزِ ازل کی
اس کو گوندھے

چاہے لافانی تجلی راکھ کردے
پھر بھی دل دل ہے
کہ آتا ہی نہیں دیکھنے سے باز
بند ہو کر بھی یہ آنکھیں نیم باز
ٹکٹکی باندھے تکا کرتی ہیں اس جادہ کو
جس کا نام آس

'آج رُن بھومی' میں کیا گذری،

سنا' اے بالکا
منتظر ہم دیر سے ہیں
جس کے سننے کے لیے
وہ آج کی روداد ہے
کل تو بس اک یاد ہے'۔

صلاح الدین پرویز

"تا کے بہ دردِ ہجر کنی ناتواں مرا"

خدا

ہجر کے اور کتنے نگر ہیں
مَیں اک وصل کے گاؤں کا منتظر ہوں

خدا

اس کی خواہش تھی
ناجہرباں چاند کی کیسی خواہش تھی
میں اس کی یادوں سے لپٹ
اُٹھا عشق کی گرد میں
ہجر کی منزلیں پار کرنے کے بعد
ایک اندھیاری شب اُس کے گاؤں میں پہونچوں
پنڈت سی خبر دے
کہ وہ چاند
اک دوسرے گاؤں میں
منتقل ہوگیا ہے

صلاح الدین پرویز

"جب بھی میں دیکھتا ہوں"

جب بھی میں دیکھتا ہوں
کسی رکشے پر بیٹھی ہوئی روئی کے گالے سی اجلی
چمکتی ہوئی سورۂ نور سی
ایک منوّر بوڑھی رحیم عورت
اور اس کے نحیف بازوؤں سے ٹکے
اس کے سوئے سوئے نواسے اور نواسیاں

جب بھی میں دیکھتا ہوں
کسی بھرے پُرے گھر کے آنگن میں
امرود کے پیڑ کے نیچے ادھ سوئی ہوئی
منہ پر کھجیوں کا پنکھا رکھے،
گرمیوں کے دن میں
مہکی مہکی جوہی کی کلی سی
ایک معطّر بوڑھی رحیم عورت
اور گھر کے دالان میں، اسکی نیند سے بے پروا
آپس میں لڑتے جھگڑتے
اُس کے لڑکے اور لڑکیاں

جب بھی میں دیکھتا ہوں
کسی پارک میں چھڑی کی مدد سے چلتی ہوئی
اپنے ہی خیالوں، چڑیوں، پیڑوں، پھولوں
اور شبدوں میں مگن
جھکی جھکی ایک منفکر بوڑھی رحیم عورت
اور اس کے پیچھے بھاگتے،
چھیڑتے ہوئے اُسے
اس کے شریر پوتے اور پوتیاں

جب بھی میں دیکھتا ہوں
ہاں جب بھی میں دیکھتا ہوں
کہیں کسی جگہ کسی بھی بوڑھی عورت کو
کسی بھی منوّر، معطّر، منفکّر بوڑھی رحیم عورت کو
تو مجھے اپنی ماں یاد آجاتی ہے
اور میں دعا کرنے لگتا ہوں :

کاش یہ مائیں ہمیشہ ایسی ہی رہیں
ایسی ہی ہمیشہ منوّر، معطّر، منفکّر
بوڑھی اور رحیم ہی رہیں
یہاں تک کہ ایک دن میں بھی انہی کی طرح
بوڑھا ہو جاؤں
پھر بھی میں انہیں اسی طرح
سوتے، بیٹھے اور چلتے ہوئے دیکھتا رہوں
جب بھی میں دیکھتا ہوں ۔

صلاح الدین پرویز

جب بھی میں لوٹتا ہوں

جب بھی میں لوٹتا ہوں
کسی ٹرین کے سفر سے
تو بہت دیر تک سوچتا رہتا ہوں
اندھیرا ، دھوپ
رم جھم برستا مینہہ اور بہت ساری شام
اندھیرے سے مجھے خیال آتا ہے
تمہاری سیاہ زلف اور جنگل کا
تم خواب کمرے میں میری یادیں
جلتی ہوئی موم بتی کے سامنے بیٹھی ہوگی اداس،
زلف بکھرائے اپنے شانوں پہ۔
ایک لمحے کے بعد کھڑکی کے دونوں پٹ بجے ہوں گے
اور تیز ہوا سے موم بتی بجھ گئی ہوگی۔
اس وقت میں تمہاری یاد میں گم صم
تمہارے شہر تک کبھی نہ پہونچنے والی ٹرین میں بیٹھا
کسی اندھیرے جنگل سے گذر رہا ہوں گا
دھوپ سے مجھے خیال آتا ہے

تمہاری بڑی بڑی آنکھوں اور ریگستان کا
آنکھیں جو میرے انتظار میں بکھر گئی ہوں گی یونہی
نیم کی ڈالی پر بیٹھی کسی چڑیا کو دیکھ کر
پتّوں، پنکھڑیوں اور شبدوں کی طرح
تھوڑی دیر بعد آنکھیں خود بخود ہنسنے لگیں گی یونہی
چھت کی منڈیر پہ بیٹھے کسی کاگا کو بولتے ہوئے دیکھ کے
ایک بچّے، آنسو اور ندی کی طرح

اس وقت میں اپنی آنکھوں میں
تمہاری آنکھوں کی دھوپ لئے
تمہارے شہر تک کبھی نہ پہونچنے والی ٹرین میں بیٹھا
کسی ریگستان سے گذر رہا ہوں گا

مینہہ سے مجھے خیال آتا ہے
تمہارے دمکتے ہوئے لبوں اور ندی کا
لب جو تم نے میرے لئے رنگے ہوں گے
سب سے چھپ کر کسی اندھیرے بند کمرے میں
اُس آئینے کے روبرو
اُس لپ اسٹک کے لمس سے
جو مَیں نے تمہیں تحفے میں دی تھی، تمہاری سال گرہ کے دن
لپ اسٹک چھوانے سے یکایک تمہیں
میرے جھکے ہوئے لبوں کا خیال آ گیا ہو گا
اور نہ جانے کہاں سے آسمان کی رِم جھم

تمہارے لبوں کو تھرتھرانے لگی ہوگی
اس وقت میں تمہاری یاد میں آنکھیں بھگوئے
تمہارے شہر تک کبھی نہ پہونچنے والی ٹرین میں بیٹھا
کسی ندی کے پُل سے گذر رہا ہوں گا

بہت ساری شام سے مجھے خیال آتا ہے
تمہارے بدن اور پہاڑوں کا
بدن جو سردی کے موسم میں، میرے نہ ہونے کے کارن یونہی
بُری طرح تپ رہا ہوگا
گرمی کے موسم میں یونہی کسی پیڑ کی چھایا میں
بُری طرح ہنپ رہا ہوگا
ساون کے موسم میں یونہی کسی چھت کے نیچے بُری طرح
شعلہ سا بُجھ رہا ہوگا
اور پت جھڑ کے موسم میں یونہی کسی بگیا کے آنگن میں
ہولی کے پتوں سا بُری طرح جل رہا ہوگا

اس وقت میں تمہاری یاد میں
بخار میں تپا تپا
تمہارے شہر تک کبھی نہ پہونچنے والی ٹرین میں بیٹھا
تمہارے بدن کو چھونے کی حسرت میں
کسی پہاڑ سے گذر رہا ہوں گا
"پہاڑوں میں ٹرین عام طور سے دھیرے دھیرے چلتی ہے" میں سوچتا ہوں
اور پھر اچھی طرح کانوں سے مفلر باندھ کر ٹرین سے اُتر جاتا ہوں

جلدی جلدی آس پاس کی لکڑیاں اکٹھی کرتا ہوں
اور بچھر رات کی بچی ہوئی رم ان لکڑیوں پہ ڈال کر
ماچس کی تیلی دکھا دیتا ہوں ـــــــ لکڑیاں جلنے لگتی ہیں
اور میں انہیں ایسے ہی تھوڑی دیر جلتی ہوئی دیکھتا رہتا ہوں
یہاں تک کہ ٹرین آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے
اور میں، میں، میں سب کچھ بھول کر
اُسے پکڑنے کے لئے، اس کے پیچھے
اُس کی پٹریوں پر
تیز تیز بھاگنے لگتا ہوں ـــــــ

محمد علوی

بہت ہونے کا ڈر

رات اور دن اچھّے سے اچھّے
آج تلک دکھلائے تو نے
بچے پھر بچّوں کے بچّے
پھول ہی پھول کھلائے تو نے
میرے خدا اب ڈر لگتا ہے
پھول کوئی مرجھا جائے گا
ایسا کیوں اکثر لگتا ہے

"عزیز"

یہ جسم
مجھے کتنا عزیز ہے
اک نہ اک دن
میرے عزیز اسے
قبر کے حوالے کر دیں گے!
اور قبر کو
بھوکی پیاسی
مٹی سے بھر دیں گے!!

محمد علوی

"موت"

جسم کے
کسی تاریک کونے میں
الارم لگا کے
میٹھی نیند سوتی ہے !
الارم بجے
نہ بجے
کب جاگنا ہے
نیند میں بھی
اسے خبر ہوتی ہے !!

"وہ کون تھا"

صبح ہوئی تو ڈرتے ڈرتے
مَیں نے اپنے آپ سے پوچھا
آدھی رات کو کون آیا تھا؟
مجھ کو گہری نیند سُلا کے
تم نے کسے بُلایا تھا!

محمد علوی

"بانجھ عورت اور ٹی وی"

خدا کرے دونوں بچے
ٹی وی کے پردے سے نکل کے
دھم سے کمرے میں آئیں
صوفوں پر اچھلیں، کودیں
ناچیں، گائیں شور مچائیں
ڈائننگ ٹیبل پر جا بیٹھیں
تازہ تازہ پھل کھائیں
ٹی۔وی توڑ پھوڑ کے رکھ دیں
لوٹ کے پھر نہ جائیں!!

"مشورہ"

راتوں کو سونے سے پہلے
نئی پرانی یادوں کو
اُلٹ پلٹ کرتے رہنا
ورنہ کالی پڑ جائیں گی
ادھر اُدھر سے سڑ جائیں گی

"وہ کون ہے"

میرے شہر سے دور
بہت ہی دور
شہر ہے اک ایسا
جس میں
اک پاگل رہتا ہے
مجھ جیسا!

خلیل مامون

نشہ باقی ہے

کروں گا فتح کوئی شام تو میں اتروں گا، الجھتی سانس کے کیکر سے اور
خوابوں سے، رفت و بود کے اُس پار
ازل کا نغمۂ نابود سُن سکوں گا میں
ابد کے حسن حریری کے سفید سے پھول، اپنی پلکوں پہ چن سکوں گا میں
میں بن سکوں گا خود اپنا لباس، خود اپنا تارِ نفس
نہ سن سکوں گا کوئی لفظ، کوئی نظم اور کوئی آواز
سکوتِ ذات میں لمحوں کی چاپ تک نہ آئے گی۔
چمکتے ہوش و حواس تھک چکیں تو، سوادِ شام میں
سوئے ہوئے شجر کے تلے پڑاؤ ڈالتے ہیں
پرانی یادوں کے رنگیں پرندے، شجر سے نیچے اُترتے ہیں
اداس آنکھوں کے، پرانے گھر میں خیال و خواب
کا ملبوس پہنے آتے ہیں
میں ننھے طفل کے مانند اُنہیں پکڑنے کھلی، نیم اُجلی
وادیوں میں دوڑتا ہوں
کہیں پہ پیر پھسلتا ہے اور دھڑام سے نیچے کالی کھائیوں
میں ڈوبتا ہوں،
آنکھ کھلتی ہے
چہار سمت اندھیرا ہے، اندھیرے میں سپیدی
کوئی رنگ کوئی لباس نہیں
کوئی خوشبو، کوئی باس نہیں

بڑی ہی دیر تلک گھورتے اندھیرے میں
رفتہ رفتہ گھلتے ہیں، سیاہی مجھ میں اور میں
سیاہی میں
اتھاہ نیند کے ساحل پہ ساری عمر کے داغ
تمام نسل کے سارے گناہ دُھلتے ہیں
مگر حواس کہاں چھوڑتے ہیں جسم کے روگ !
سویرے پہلی کرن روشنی کی جیسے ہی جھلملاتی ہے
خوابیدہ آنکھ کلبلاتی ہے
اتھاہ نیند کے ساحل پہ دھوپ پھیلتی ہے
اغ اجالوں میں پھر چمکنے لگتے ہیں
سارے گناہ اندھیری روح کے طاقوں پہ
پھر چراغ کی مانند جلنے لگتے ہیں۔
نہ شام فتح ہوئی اور نہ صبح فتح ہوئی
رات فتح ہوئی اور نہ بات فتح ہوئی
وہی ہوں میں، وہی دن رات اور وہی من و تو
وہی زمانہ، وہی یادیں اور وہی خواب
نشہ اترنے پہ، وہی مخلوق اور وہی دنیا
وہی ہیں موٹریں، وہی راستے وہی شہر اور وہی گاؤں
وہی ہے بیوی، وہی بچے وہی گھر اور وہی چھاؤں
کروں گا فتح کوئی شام تو میں اُتروں گا
ترے کنارے (میرے روبرو) کہ جہاں
نہ کوئی صبح نہ شام اور نہ کوئی نیند نہ خواب
نہ کوئی رستہ نہ منزل نہ کوئی گھر ہے نہ گھاٹ !

اقبال کرشن

خدا کا التواء

اے خدا ! فہم و ادراک کے تیر و نشتر اک سے دور تو
سوچ کے ارض و افلاک سے دور تو، بے یقینی کے پیچاک میں مثل کافور تو
ہالک زیست تو ، مالک زیست تو
خالق لطف و خیر و کرم ، واثق ظلم و جور و ستم
تیری فرمانروائی میں ابلیس کی حکمرانی بھی ہے
ظلم کا گرم بازار ہے ، عدل کا بند دربار ہے
ہر طرف قتل و خوں ، دنگے ، بلوے ، فسادات ہیں
صاحب رزق تو
تیرے لطف و کرم سے یہاں پل رہے ہیں تمام
اژدر و شیر و خوک و نہنگ و پلنگ
تیری تخلیق کے ایک سے ایک شہکار ہیں
مور ہیں ، مار ہیں
تتلیاں ، بھیڑیئے اور بکڑ بھگے ہیں
کوئی ، خونخوار ہے ، کوئی غمخوار ہے
اور تو سب کا پروردگار
اے خدا تیری ہستی کا اقرار توہین ہے تیری سب سے بڑی

اس لیے اے خدا، میں تجھے
ملتوی کرنا چاہوں گا روزِ قیامت تلک

عرصۂ حشر میں تیرے انصاف کی، مطلق انصاف کی
مجھ کو عینی شہادت ملے گی تو میں
تجھ کو سجدہ کروں گا
تیرا کلمہ پڑھوں گا

اس گھڑی تک مگر، اے خدا
اتنی طاقت مجھے دے کہ میں بس تجھے ملتوی کر سکوں
اور جب میں تجھے ملتوی کر چکوں
تو مرا یہ گنہ بخش دینا خدا

تو کہ توّاب ہے، تو کہ غفّار ہے، تو کہ رحمٰن ہے۔

اکبر علی خان عرشی زادہ

مناجات

خدا کو حمد کی ہے کیا ضرورت
محمدؐ کو ثنا کی کب ہے حاجت

محمدؐ حامد خلق آفریں بس
خدا مدّاح خیر المرسلیں بس

اگر کرنا ہے اے دل کچھ مناجات
تو بس اک بیت ہی میں ختم کر بات

٭

محمدؐ تم سے میں چاہوں خُدا کو
خدا سے مانگوں عشقِ مصطفےٰ کو

٭

پھر اس کے بعد ساری لب کشائی
بذیلِ کم نگاہی نارو ائی

(ترجمہ)

بلراج کومل

اعتراف

"سوغات" کے نئے دور کی پہلی کتاب کے نقشِ اوّل کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

"ابھی چھ ماہ پہلے ایک شاعر نے جو اچھے خاصے رسائل میں کبھی کبھی چھپتے رہتے ہیں اپنی کچھ چیزیں "سوغات" کے لئے بھجوائیں۔ میں نے معذرت کے ساتھ لوٹا دیں۔ انہوں نے ثابت قدمی سے کام لیا اور دوبارہ کچھ چیزیں ارسال کیں۔ ان کی اشاعت میں بھی مجھے عذر ہوا تو انہوں نے لکھا ــ "صاحب میں جانتا ہوں میری چیزیں آپ کے معیار کی نہیں ہیں۔ لیکن آج کے مقتدر ادبی رسائل میں جو چیزیں شائع ہو رہی ہیں وہ سب کم وبیش ایسی ہی ہیں۔ اور اگر آپ ایسی چیزیں واپس لوٹاتے رہیں گے تو پھر "سوغات" میں چھاپیں گے کیا؟""

اس اقتباس کے مطالعے سے جو نکات ابھرتے ہیں ان کی تفصیل میرے نزدیک کچھ اس طرح ہوگی۔

۱۔ مدیر 'سوغات' کو اپنی نظمیں بھجوانے والے شاعر اچھے خاصے رسائل میں کبھی کبھی چھپتے رہتے ہیں۔

۲۔ یہ حضرت چونکہ اچھے خاصے رسائل میں کبھی کبھی چھپتے رہتے ہیں اس لئے انہوں نے محسوس کیا کہ مدیر 'سوغات' ان کا کلام اس بنا پر 'سوغات' میں شامل کرلیں گے۔

۳۔ مدیر 'سوغات' کے انکار نے ان کے حوصلے کو پست نہیں کیا۔ اس لئے انہوں نے کچھ اور نظمیں ان کو بھجوادیں غالباً اس یقین کے ساتھ کہ یہ نظمیں پہلے والی نظموں کے مقابلے میں بہتر تھیں۔ یا پھر اس امید کے ساتھ کہ ان کی ثابت قدمی یا پھر مدیر 'سوغات' کی غیر متوقع فراخدلی نظموں کی اشاعت کے سلسلے میں کوئی بہتر صورت پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوجائے۔

۴۔ مدیر 'سوغات' اور ثابت قدم شاعر' دونوں الگ الگ معیارِ شعر رکھتے ہیں۔ مدیر 'سوغات' کا معیارِ شعر یقیناً مختلف ہے یا بلند تر ہے۔

۵۔ 'سوغات' میں اشاعت کے امیدوار شاعر اردو زبان میں ہونے والی شاعری کے زوال کی صورتِ حال کا شعور رکھتے ہیں اور چونکہ وہ اپنی شاعری کے معیار کو متقدر اردو رسائل میں شائع ہونے والی چیزوں کے معیار کے مطابق یا مساوی سمجھتے ہیں اس لئے حقِ اشاعت پر ثابت قدمی کا اصرار کرتے ہیں اسی لئے مدیر 'سوغات' کے فیصلے سے نہ تو ان کا حوصلہ پست ہوتا ہے اور نہ ہی ان کے اندر احساسِ کمتری پیدا ہوتا ہے۔

۶۔ مدیر 'سوغات' اپنے فیصلے کے سلسلے میں یقیناً ثابت قدم ہیں۔ ایک بار جو فیصلہ کر لیتے ہیں اس پر قائم رہتے ہیں۔

مدیر 'سوغات' کے 'نقشِ اوّل' کے اقتباس اور اس سے اخذ کئے ہوئے مختلف آزمائشی نتائج کی روشنی میں میرے ذہن میں اردو زبان کی شاعری کی جو تازہ ترین اور تشویشناک صورتِ حال ابھرتی ہے وہ یقیناً 'زوال' کی صورتِ حال ہے۔ مدیر 'سوغات' کی طرح میں نے بھی اس صورتِ حال پر کئی بار غور کیا ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ صورتِ حال فی الواقع عبرتناک اور فوری توجہ اور غور کی مستحق ہے۔

اردو شاعری کی حاوی روایت غزل کی شاعری کی روایت ہے۔ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور دیگر مماثل اصنافِ سخن کی روایت بھی کم و بیش غزل ہی کی روایت ہے۔ اختر الایمان کا خیال ہے کہ غالب اس روایت کا نقطۂ عروج تھے۔ ان کے بعد کی غزل کی شاعری چند جزوی مستثنیات کو چھوڑ کر فنی طور پر زوال کی شاعری ہے۔ ہمارے دور میں بھی چونکہ غزل ہی تخلیقی شعری اظہار کا حاوی ذریعہ ہے لہٰذا ہمارے دَور کی غزل کی شاعری اسی سلسلۂ زوال کا حصہ ہے۔ میں اختر الایمان کے ساتھ اختلاف و اتفاق میں الجھے بغیر غزل کے سلسلے میں ہونے والے تغیرات کو محض ضمنی یا فروعی تغیرات کے ذیل میں رکھتا ہوں۔ ہیئتی طور پر غزل کی ہئیت میں کسی تبدیلی کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ آزاد غزل یا نثری غزل ایسے تجربات ہیں جو اگرچہ غزل سے منسلک ہیں لیکن عملی نتائج کے اعتبار سے صنفِ غزل سے منقطع ہو جاتے ہیں۔ اور کسی طرح بھی غزل کے دائرے میں نہیں

رہتے۔ لیکن غزل کی شاعری کے جس زوال کا مسئلہ ہمارے سامنے ہے، وہ نہ تو تجربہ کاری کا پیدا کردہ ہے اور نہ ہی غزل کی روائت کی پاسداری کا پیدا کردہ ہے۔ اردو غزل کی اہم شاعری ہر دور میں مخصوص معاشرتی' تہذیبی رویوں کے عمومی اظہار کی شاعری رہی ہے۔ ایک ایسے مجموعی تہذیبی تاثر کی شاعری رہی ہے جو رمزیہ وکنایہ کی وساطت سے ایک زیر زمیں ردّ عمل کو زبان اور لب ولہجہ تو عطا کر سکتا ہے لیکن کسی وسیع المنظر لینڈ سکیپ کے بصری خد و خال نہیں دے سکتا۔ غزل کے زوال کا منبع وہ فطری فنی استعداد ہے جو اگر اعلیٰ معیار کی ہے تو غالب' میر اور اردو غزل کے دیگر اہم شاعروں کے ہاں غزل کے عمومی انداز اظہار کے باوجود مجموعی معاشرتی' تہذیبی اظہار کی کفیل ہے لیکن اگر معمولی اور درمیانی معیار کی ہے تو غزل کو ایک طویل سلسلۂ تکرار سے ماورا لے کر نہیں جاتی۔ فطری فنی استعداد وہ صلاحیت ہے جو بڑے یا اچھے شاعر کے ہاں تو میزانِ الفاظ کو منفرد بال و پر عطا کر دیتی ہے جبکہ کم تر' معمولی یا ادنیٰ شاعر کے ہاں محض مجموعۂ مشتق الفاظ بن کر رہ جاتی ہے۔ اردو غزل کی دورِ حاضر کی بیش تر شاعری چونکہ ہمارے دور کے مخصوص تہذیبی اعتقادات' تضادات' اور تصادموں کو جذب کرنے کے بعد (نظم میں بھی یہ سب عناصر شامل رہتے ہیں) انفرادی طور پر یا مجموعی طور پر کوئی بھرپور تاثر پیدا نہیں کر سکی اس لئے اردو غزل کے دورِ عروج کی شاعری کے مقابلے میں محدود نوعیت کی شاعری ہے۔ فراق' فیض' ناصر کاظمی اگرچہ مستثنیات میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن بہرحال مستثنیات میں سے ہیں۔ ہمارے دور میں غزل کے بیش تر شعرا انفرادی سعادت سے محروم ہیں۔ ان کے اشعار اچھے تو لگتے ہیں بعض اوقات چونکا دینے والے بھی لیکن ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ انہیں کسی مخصوص منفرد شخصیت سے منسوب کیا جا سکے۔ دورِ حاضر کے اکثر غزل کے شعرا صرف منتخب اشعار کے شاعر ہیں۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر دورِ حاضر کی غزل کی شاعری زوال کی صورت حال کی تصدیق کرتی ہے تو نظم کی صورت حال کیا ہے۔

نظیر اکبر آبادی سے ہمارے دور تک پہنچتے پہنچتے نظم بہت سے تغیرات سے گذری ہے۔ قصیدے' مثنوی' مرثیے' واسوخت کی روایت سے ہونے والی شاعری مسلسل غزل قسم کی نظم یا پھر مخمس' مسدس' مربع' ثلاثی یا پھر قطعات طرز کے Stanza پر مشتمل

نظم، نظم معرا، آزاد نظم، نثری نظم، ہائیکو، تانکا، دوہا، حمد، نعت، ماہیا، سانیٹ ترائیلے نظم کے طویل سلسلے کے مختلف مظاہر ہیں۔ اردو یا پھر کسی بھی زبان کی "اہم" کامیاب نظموں کی کچھ منفرد خصوصیات کی جانب یہاں اشارہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ یہ چند خصائص وہ ہیں جو بلاخوف تردید اردو یا کسی بھی زبان کی اہم کامیاب نظموں سے منسوب کئے جا سکتے ہیں۔

امیجری، زبان کا استعاراتی استعمال، سمبلزم، نظم کے مختلف حصوں اور بطور نامیاتی کل نظم کا عام مفہوم اور وسیع تر مفہوم جو قرات کے عمل سے قاری تک پہنچا یا قاری نے اپنی استعداد کے مطابق نظم سے حاصل کیا وغیرہ وغیرہ۔ یہ سب مطالبات کسی بھی نظم کے ساتھ وابستہ کئے جا سکتے ہیں۔ ناکامیاب نظم، جزوی طور پر کامیاب نظم اور مکمل طور پر کامیاب نظم میں ان کے "استعلاتی" تناسب میں ظاہر ہے کمی بیشی ہوتی رہے گی۔ لیکن اہم کامیاب یا پھر بڑی نظم میں توازن اور تناسب کا ایک معجزہ تو ظہور پذیر ہو جائے گا لیکن اس میں زندگی کی لہر بہر حال اس پر اسرار عنصر، اس غیر پابند، لیکن کفیل پرواز خصوصیت سے ہوگی جس کو لورکا (Lorca) Duende کے نام سے پکارتا ہے۔ میں نے نظم کی پوری روایت سے کامیاب نظموں کی فہرست تیار کرنے کا کام کسی اور موقعے کے لئے اٹھا رکھا ہے۔ فی الحال ہمارے سامنے زیرِ غور مسئلہ چونکہ حال کے برسوں میں لکھی گئی نظم کے زوال کا مسئلہ ہے اس لئے تجزیے کی نوعیت کے پیشِ نظر میں اپنے انتخاب کا دائرہ دورِ حاضر کی کچھ نظموں تک محدود رکھوں گا۔ دورِ حاضر کی کامیاب نظموں میں جن چند نظموں کو آسانی سے شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان میں میرے نزدیک اقبال کی "مسجدِ قرطبہ" (اقبال جدید فکر کا نقطۂ آغاز ہیں)۔ تصدق حسین خالد کی "کتبہ" میراجی کی "سمندر کا بلاوا" ن م۔ راشد کی "اسرافیل کی موت" "کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم"۔ فیض احمد فیض کی "تنہائی"۔ سردار جعفری کی "میرا سفر"۔ مخدوم محی الدین کی "لختِ جگر"۔ مجید امجد کی "آٹوگراف" اختر الایمان کی "ایک لڑکا" ساقی فاروقی کی "مردہ خانہ" قابلِ ذکر ہیں۔ ہر شاعر کے ہاں ایک مجموعی تاثر کا ماحول، مخصوص لفظیات، طریق کار کے مخصوص رویے اور ایک مخصوص فضا ہوتی ہے یہ وہ خصائص ہوتے ہیں جو اسے دیگر شاعروں سے ممتاز کرتے ہیں۔ یہ بات پورے وثوق کے ساتھ ان سب شاعروں کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جن کا ذکر میں نے کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ

ان شاعروں کی کچھ ایسی منفرد اور مخصوص نظمیں بھی ہیں جو وقت کے امتحان سے گذرنے کے عمل میں فی الحال اپنے استحکام کے اصرار میں کمزور نہیں ہوئیں۔ میں سمجھتا ہوں اقبال کے ہاں ایسی نظموں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ فیض، راشد، مخدوم، اختر الایمان، مجید امجد اور بعد کے شاعروں تک پہنچتے پہنچتے ایک تو ایسی نظموں کی تعداد میں کمی ہوگئی ہے۔ دوسرے معیار کے وقار کا معاملہ پہلے کی طرح یقینی نہیں رہا۔ تصدق حسین خالد نے بہت کم لکھا۔ اس لئے ان کی کامیاب نظموں کی مزید مثالیں تلاش کرنا ناممکن ہے۔ فیض راشد، میراجی، مجید امجد، اختر الایمان کے ہاں اچھی خاصی تعداد میں ایسی نظمیں موجود ہیں جو قبولیت سے سرفراز ہو چکی ہیں اور فنی طور پر مستحکم تسلیم کی جاتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ کون سے عناصر ہیں جو انہیں کامیاب بتاتے ہیں۔ اس سوال کے جواب میں میرے ذہن میں جو عناصر زیرِ غور آتے ہیں ان کی تفصیل کچھ اس طرح ہے۔

۱. ہر شاعر کی مخصوص، منفرد لفظیات۔
۲. طریقِ کار کی قدرت، گرفت اور ہموار، صفائی، روانی
۳. حشو و زائد سے احتراز
۴. امیج، استعارہ، علامت، پیکر کی تہ داری کی فضا پیدا کرنے کی استعداد
۵. تفصیلات و جزئیات کو انتشار کی حالت میں معلق رکھنے کی بجائے انہیں مربوط نامیاتی کُل کا وقار عطا کرنے کا ملکہ
۶. تہ داری کے باوجود ترسیل کے لئے پرکشش دعوتِ ترغیب
۷. ارفع اعتبار لفظ و معنی

تصدق حسین خالد کی نظم مختصر ہونے کے باوجود مندرجہ بالا عناصر کی مختلف آمیزشوں سے معمور ہے اور اختصار کی اس جہت سے محفوظ ہے جو مختصر نظم کے سلسلے میں ایڈگرایلن پو کے مشورے کو احمقانہ حدود تک کھینچ لے گئی ہے اور نظم کو ایسی اشکال کا مجموعہ بنانے پر مصر ہے جو نہ ہائیکو ہیں، نہ تانکا، نہ ماہیا نہ دوہا۔ محض لفظیاتی کترنیں ہیں کیونکہ ان میں ان اصناف سخن کے بنیادی احترام کا بھی خیال نہیں رکھا گیا۔ 'سمندر'، 'اسرافیل کی موت'، 'تنہائی'، 'ایک لڑکا'، 'آٹوگراف'، ان چند مثالوں میں سے ہیں جن میں مندرجہ بالا سب عناصر اور خصوصیات کے احترام کی فضا

بدرجہ اتم موجود ہے ۔

پچھلے کچھ برسوں میں نظم کے تعلق سے جو تاثرات میرے ذہن میں ابھرتے ہیں ان کا ذکر بھی میں انہیں عناصر کے حوالے سے کروں گا۔ اس سلسلے میں چند مثالوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ مثالیں میں نے متعلقہ شاعروں کے شائع شدہ کلام سے منتخب کی ہیں ۔ ان مثالوں کو پیش کرنے میں میرا مقصد اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرنا ہے، ان شاعروں پر الزام تراشی کرنا یا ان کے مرتبے کو کم کرنا ہرگز نہیں ہے ۔

وہ لمحہ
کتنا خوشگوار تھا میرے لئے
میرا کمرہ
تیرے وجود کی خوشبو سے معطر تھا
میری آنکھوں میں
تیری یادوں کے دیپ جلتے تھے
میری راہوں پر
اجالا ہی اجالا تھا
مگر —
میرا خواب ٹوٹ گیا
اب خواب کی تعبیر کہاں ؟
تیری یادوں کے پھول مرجھا گئے
تیری یادوں کے دیپ بجھ گئے
میرا کمرہ ہے
اور وحشت تنہائی
میری راہوں میں
دور دور

اندھیرا ہی اندھیرا پھیل گیا ہے
مگر ڈھونڈ رہا ہوں
منزل اپنی
اندھیرا ہی اندھیرا
مگر ہر نظر
دھواں دھواں ہے

آشنائی گئی
دلربائی گئی
سہل نگتی تھیں جو غزلیں کھو گئیں
شام بے کیف میں ڈھل گئی آرزو
ذہن کی کھڑکیوں سے نہیں جھانکتا اب کوئی ماہتاب
اب کوئی شب گئے، میری سوچوں کو سہلانے آتا نہیں
اب کوئی منظر شادماں دل لبھاتا نہیں
اب کوئی لمس بن کر مری روح میں سرسراتا نہیں !!

ان آوازوں کے جنگل میں
مرے پر باندھ کر اڑنے کو کہتے ہو
رہا کرتے نہیں لیکن
رہائی کے لئے بینائی کو اک جرم کہتے ہو
مری پلکوں کو سی کر
موسموں کو جاننے پہچاننے کی شرط رکھتے ہو
مرے پاؤں کو زنجیروں کی بے چہرہ صداؤں سے ڈراتے ہو

مری آزادیٔ پرواز کی خواہش کو جنگل کے لیۓ آزار کہتے ہو
مرے جذبوں کی کشتی کو جلاتے ہو
مرے افکار کے دریاؤں کو صحراؤں کا قیدی بتاتے ہو
مگر سن لو
کوئیٔ موسم ہو حبس و جبر کا، صحرا کا، جنگل کا
یہ قیدی سانس لیتا ہے

سمندر بڑھ رہا ہے
سمندر بڑھ رہا ہے
موج دریا کو لیۓ
مجھ کو ڈبونے
سمندر جا رہا ہے
سمندر جا رہا ہے
دور ساحل سے
مجھے تنہا اکیلا چھوڑ دینے

یہی وہ رہ گذر ہے
جس کے اک پتھر پہ لکھا تھا
مجھے تم سے محبت ہے

میں نے جو مثالیں پیش کی ہیں ان میں کچھ باتیں مشترکہ طور پر پائی جاتی ہیں۔ اور کچھ ایسی باتیں ہیں جو مختلف ہیں۔ لیکن ان میں کوئیٔ بھی مثال بہرحال، منفرد لفظیات، طریق کار کی گرفت حشو و زوائد سے فنکارانہ احتراز، امیج، استعارے، علامت، پیکر کی کارفرمائیٔ، نظم کے

نامیاتی کل کی نوعیت، دعوت ترغیب، ترسیل کی کشش یا ارفع اعتبار لفظ و معنی کی کامیاب مثال نہیں ہے۔ یا تو غیر اہم منتشر تفصیلات سے اوپر نہیں اٹھتی ہیں یا پھر نجی سوانحی تفصیلات کا مجموعہ ہیں۔ نمونے کے طور پر میں نے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ پورے منظر نامے کی تصویر پیش نہیں کرتی ہیں۔ پورا منظر نامہ، جس میں میرے سمیت سب قصوروار شامل ہیں۔ مضامین و الفاظ کی تکرار، غیر محتاط ڈرافٹنگ، حشو و زوائد، انتشار، آہنگ کی غیر مربوط آمیزشوں، شعر و نثر کے عدم امتیاز اور غیر ہموار طریق کار کی سہل پسندی کا منظر نامہ ہے۔ ہندوستان، پاکستان اور دنیا کے دیگر حصوں سے شائع ہونے والے سینکڑوں صفحات پر مشتمل وہ ادبی جریدے جو اعتبار ادب کی ضمانت ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں ایسی شعری تحریروں کی باقاعدگی اور بھرپور جوش و خروش سے اشاعت کرتے جا رہے ہیں جن کی کوئی منفرد پہچان نہیں ہے اور نہ ہی ان کے انفرادی تشخص کا مستقبل میں کوئی امکان ہے۔

میں تجربہ کاری اور نجی دریافت اور جستجو کا ہمیشہ حامی رہا ہوں۔ لیکن اس عمل سے گذرنے والا ہر شخص وقفوں کے بعد اپنی کامیابیوں اور ناکامیوں کا امتحان کرتا ہے اور کچھ ردّیوں کو چھوڑ دیتا ہے۔ کچھ میں بہتری کے لئے مناسب ترمیم کر لیتا ہے اور خود تربیتی کی یہ منزل طے کرنے کے بعد اگلے سفر پر گامزن ہو جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں ہم اجتماعی طور پر غالباً یہی کرتے ہیں۔ اردو زبان میں ہونے والی شاعری اور رسائل و جرائد میں شائع ہونے والی شعری تحریروں کے سلسلے میں (عارضی طور پر ہی سہی) کچھ نتائج پر غور کرنا ضروری ہے۔

۱۔ اردو زبان میں لکھے جانے والی آزاد نظم قبولیت سے اس حد تک سرفراز ہو چکی ہے کہ اب رسائل و جرائد میں شائع ہونے والی زیادہ تر نظمیں 'آزاد نظم' کے ذیل میں آتی ہیں۔

۲۔ نثری نظم آزاد نظم کی وہ صورت ہے جو حقیقی طور پر آزاد ہے لیکن اسے اردو زبان میں فی الحال اطمینان بخش قبولیت نصیب نہیں ہوتی۔ پیراگراف کی شکل میں اصل نثری نظم بہت کم لکھی گئی ہے۔

۳۔ رسمی آہنگ کا احترام کرنے والی اکثر آزاد نظموں میں فنکارانہ طریق کار کی کارکردگی کے بہت اچھے نمونے ملتے ہیں لیکن بعض شاعروں کے ہاں مصرعوں کے نقطۂ آغاز و انجام، ایک ہی بحر کے اندر آہنگ کی فنکارانہ تربیت کے سلسلے میں غیر محتاط رویہ عام ہوتا جا رہا ہے

بعض نظمیں نہ تو رسمی آہنگ کے مطالبات کا احترام کرتی ہیں اور نہ ہی نثری نظم کے ذیل میں آتی ہیں۔

. ہائیکو، تانکا، ماہیا، دوہا، سانیٹ، ترائیلے جیسی دوسری زبانوں سے مستعار اصناف اردو شاعروں نے اپنانے کی کوشش تو کی ہے لیکن ان میں سے بیشتر کے بنیادی تقاضوں کا اکثر و بیشتر احترام نہیں کیا گیا۔

شاعری کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کی پہچان اگرچہ کلی طور پر مضامین اور موضوعات کے تعلق سے نہیں ہے بلکہ شعریات کے لسانی، وضعیاتی تقاضوں اور فن پاروں کی ارفع معنوی، جذباتی کیفیت یا ل دیر سے وابستہ ہے لیکن پچھلے چند برسوں کی شاعری میں نظم اور غزل دونوں میں تکرار اور یکسانیت کے آثار پیدا ہو چکے ہیں۔ یہ تکرار اور یکسانیت نہ صرف موضوعات اور مضامین کے سکڑتے ہوئے دائرے کی وجہ سے ہیں بلکہ طریق کار کا تنوع بھی کم ہوتا جا رہا۔ اردو نظم کا پچھلے چند برسوں کا بصری منظرنامہ۔ سینۂ قرطاس پر الفاظ کی نشست و برخاست کا منظرنامہ تنوع کیفیات کا منظرنامہ نہیں ہے۔ کھردری، بے ثمر جھاڑیوں کا غیر ہموار منظر نامہ ہے۔

ایڈ گرایلن پو مختصر نظم کا حامی تھا کیونکہ اس کے خیال میں طویل نظم مختصر نظموں کا مجموعہ ہونے کے باعث ایک صورت تضاد بن جاتی ہے۔ پچھلے چند برسوں میں کچھ ایسی مختصر نظمیں کتابی صورت میں اور رسائل کے صفحات پر بڑھتے ہوئے تواتر کے ساتھ شائع ہونے لگی ہیں جو مضحکہ خیز حد تک مختصر ہو گئی ہیں اور سرے سے نظم یا شاعری کے دائرے سے خارج ہیں۔ جہاں تک طویل نظم کا تعلق ہے اس میدان میں وزیر آغا، عبدالعزیز خالد، جیلانی کامران، کمار پاشی اور کچھ دیگر شاعروں کی کامیاب کوششوں کے باوجود معیار کے اعتبار سے بہت کم ایسی نظمیں لکھی گئی ہیں جو مغربی زبانوں میں لکھی گئی طویل نظموں کا مقابلہ کر سکیں۔ اردو زبان کی اکثر طویل نظمیں یا تو غیر محتاط پھیلاؤ کی دہشت پیدا کرتی ہیں یا ڈرامائی طریق کار، بیانیہ کے ارتقا، کردار و واقعہ کی عدم موجودگی میں انبوہ الفاظ بن کر رہ جاتی ہیں۔

۷. ہندوستان میں لکھی جانے والی نظم کا (غالباً دیگر اصناف کا بھی) زوال جزوی طور پر اردو زبان کے سکڑتے ہوئے دائرہ تعلیم سے بھی ہے۔ اس کے علاوہ اردو شاعری کے دائرۂ لفظیات کو وسیع تر کرنے کی ہم نے آج تک کوئی خاطر خواہ کوشش ہی نہیں کی۔ اردو شاعری کا دائرۂ مخصوص لفظیات کا پابند ہو کر رہ گیا ہے۔ فارسی الفاظ کی آمیزشیں، عام زندگی کے آس پاس کے عام بول چال کے الفاظ سے گریز ہیں بظاہر ادبی لیکن واقعتاً غیر عملی غیر متحرک زبان کی جانب لے جا رہے ہیں۔

۸. کوئی نظم چونکہ آزاد نظم ہونے کے باوجود مکمل طور پر آزاد نہیں ہوتی، اس لئے اصلاً پابند کہلانے والی نظم کا جواز کبھی ختم نہیں ہو سکتا۔

ان سب قباحتوں کے باوجود امکانات کی بشارت کے ساتھ اردو شاعری اپنے ناگزیر سفر پر غیر منقطع سرگرمی کے ساتھ گامزن ہے اور تصویر میں ابھرنے والے کچھ مشکوک رنگوں کے تواتر کے باوجود اردو شاعری کا جدید تر منظرنامہ اب یہی کچھ نئے رنگوں، نئے روشن لفظوں، نئے خوش ادا پیکروں کی بشارت کا منظرنامہ ہے۔ اس کو متوقع عظمت اور فضیلت کب حاصل ہوگی؟ کسی ناقد یا کسی تجزیہ کار کا جواب یقینی طور پر صحیح نہیں ہوتا، سوال کا جواب ہم سب کو بطورِ فنکار انفرادی طور پر تلاش کرنا ہے۔

مولانا محمد علیؒ

وہ محمد علی کے باب میں بعض کہتے ہیں کہ وہ بڑے تھے لیکن ان کا کوئی کارنامہ نہیں ہے۔ یہ تنگ نظروں کا فیصلہ ہے۔ ہماری قومی زندگی میں آج کتنے دھارے بہہ رہے ہیں۔ کتنے چشمے ابل رہے ہیں۔ کتنے عزائم بیدار و کتنی روحیں دار و رسن کی طلب گار ہیں! یہ کس کا فیضان ہے۔ محمد علی نے ہمارے خون کو رگوں میں دوڑنا پھرنا ہی نہیں سکھایا بلکہ وہ آج خود ہماری آنکھوں سے خون بن کر ٹپک رہے ہیں! مردِ غازی کے کارناموں کا اندازہ مقبوضات کی وسعت، مالِ غنیمت کی فراوانی، جشن و جلوس کی ہمہمی و طرب انگیزی، برگستوں کی زینت، تمغا اور اسلحہ کی چمک اور جھنکار سے نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا اندازہ کیا جاتا ہے ٹوٹی ہوئی تلوار، بکھری ہوئی زرہ، بہتے ہوئے لہو، دہکتی ہوئی روح، اور دمکتے ہوئے چہرہ ــــــ ڈوبتے ہوئے سورج سے!

[مولانا محمد علی ـ گنجہائے گراں مایہ ـ رشید احمد صدیقی]

آل احمد سرور

"آبِ گم" ــــــ ایک تاثر

کسی ادب کی جامعیت اور پختگی کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس میں طنز و ظرافت کا سرمایہ کتنا دقیع، کتنا توانا اور کتنا طرح دار ہے۔ طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں تو ابھی تک اکبر الہ آبادی کی بلندی اور گہرائی کو کوئی نہیں پہونچا۔ لیکن نثر میں پطرس اور رشید احمد صدیقی کے کارنامے پر یقیناً مشتاق احمد یوسفی نے "چراغ تلے" "خاکم بدہن" اور "زرگزشت" کے بعد تازہ ترین تصنیف "آبِ گم" میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ ابن انشاء نے غلط نہیں کہا ہے کہ "اگر مزاحی ادب کے موجودہ دور کو ہم کسی نام سے منسوب کرسکتے ہیں تو وہ یوسفی ہی کا نام ہے"!

مزاح، ظرافت طنز یوں تو ایک ہی میلان کے لیے استعمال ہوتے ہیں، مگر غور کیا جائے تو ان میں ایک واضح فرق ضرور ہے۔ مزاح (ہیومر) سب سے اعلیٰ درجے کی صفت خیال کی جاتی ہے۔ یہ زندگی کے عجائبات، تضادات، لوگوں کے کوبڑ، پست و بلند، دیوتاؤں کے مٹی کے پاؤں اور بظاہر معمولی آدمیوں کی بلندی پر تبصرہ کر کے، یا غالبؔ کے الفاظ میں، رنج و راحت، سختی و سستی کو ہموار کر کے، ایک انبساط، ایک لطف، ایک کیفیت پیدا کرتی ہے۔ یہاں ان عجائبات سے محظوظ ہونا، اس نشیب و فراز سے لطف اُٹھانا ہی اصل مقصد ہے، کوئی اصلاح مدِ نظر نہیں ہے۔ ایک طور پر یہ رومانیت کی ضد ہے۔ رومانیت میں ہر شئے ایک سنہرے غبار میں نظر آتی ہے۔ مزاح کی تیز روشنی میں بظاہر چکنی جلد کے داغ دھبے بھی دکھائی دے جاتے ہیں۔ مزاح، خوش دلی اور خوش طبعی کے ذریعہ سے زندگی کی کڑوی کسیلی چیزوں کو گوارا بناتا ہے۔ مزاح نگار اشارہ کرتا ہے اور اس کے اشارے سے ذہن میں ایک انوکھی البیلی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ یہ صراحت کے بجائے کنائے کا آرٹ ہے۔ غالبؔ کہتے ہیں:

کہاں میخانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

اکبر فرماتے ہیں :

دخترِ رز نے اٹھا رکھی ہے آفت سر پہ ۔۔۔۔ خیریت گزری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "کرسمس میں انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے"؛ پطرس "کتے" میں مشاعرہ اور دو غزلے اور سہ غزلے تک دیکھ لیتے ہیں اور دریائے راوی کو راوی ضعیف کہتے ہیں۔ یوسفی اختر شیرانی اور جوش کے اظہارِ عشق کو علی الترتیب ٹافی مانگنے اور پٹھان کے قرضہ وصول کرنے کے انداز سے جا ملاتے ہیں۔ ہم ان اشاروں سے لطف اندوز ہوتے ہیں، تبسم کرتے ہیں، محظوظ ہوتے ہیں۔ ان پہلوؤں میں جھانکنے سے زندگی کچھ اور گوارا ہو جاتی ہے۔ کوئی غیر معمولی بات یا حرکت جو چونکاتی یا حیرت میں ڈالتی ہے، بالآخر نیرنگِ زیست کا ایک کرشمہ، ایک ادا بن جاتی ہے! مزاح اگرچہ بالآخر ایک اصلاحی پہلو بھی رکھتا ہے، مگر اس کا مقصد اصلاح نہیں ہے۔ یہاں نظریئے کی نہیں، نظر کی کارفرمائی ہے۔

ظرافت (وٹ) میں صنعتِ لفظی پر زیادہ توجہ ہے۔ اکبر نے اپنے متعلق کہا تھا "اکبر کا قلم صنعتِ لفظی میں ہے کامل" ان کا ایک شعر ہے :

"یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے، جواں بھی ۔۔۔۔ شاید ترے لیڈر رہتے زلیخا کے میاں بھی" یہاں لیڈر کے علاوہ "میاں" کے لفظ میں بھی 'وٹ' کی کارفرمائی ہے۔ رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "کمبل کو حالی صاحب نے کراما سے ہٹا کر کاتبین پر ڈال دیا"؛ یا "صدر مجلس صدارت پر اس طرح رونق افروز تھے جیسے ڈیوٹ پر بھاؤ" یا "ندی اور عورت کا ایک ہی بیوہار ہے، دونوں طاقت اور رفاقت پسند کرتے ہیں"؛ یوسفی کہتے ہیں "بھائی میرے! میں تو دودھ کی آئس کریم صبر و شکر سے کھاتا ہوں، کبھی تولہ، ماشہ کی قید نہیں لگائی"

وٹ میں قولِ محال (پیراڈکس) سے اکثر کام لیا جاتا ہے۔ اگر مزاح چاندنی ہے تو وٹ سنو کینڈل پاور کا بلب ہے۔ صاف نظر آجاتا ہے کہ "دستِ مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا"۔ ہیومر میں خیال پُرلطف ہوتا ہے، وٹ کے لطف میں خیال کے ساتھ لفظ کا جادو بھی نمایاں رہتا ہے۔ حسِ مزاح اکثر لفظ کے امکانات سے کھیلتی ہے، مگر خیال دوربیں اور دوررس ہوتا ہے۔ اس کا وار محبوب کی وہ ادا ہے جو مارتی بھی ہے اور جلاتی بھی ہے۔ زخم اپنا مرہم ساتھ لاتا ہے۔ وٹ کا زیادہ سروکار الفاظ کے کھیل سے ہوتا ہے، ہیومر کا افکار کے کھیل سے۔

طنز بہر انتہا پر وار کرنے کا نام ہے۔ اس میں ایک اخلاقی اور اصلاحی پہلو مدِنظر رہتا ہے۔ اس لیے ایسی طنز کے نمونے بھی مل جائیں گے جن میں مزاح یا ظرافت سے کام نہیں لیا گیا، بس ایسا وار ہے کہ مخالف کھیت رہے۔ مگر زیادہ تر طنز نگار مزاح یا ظرافت سے بھی کام لیتے ہیں کیوں کہ اس طرح ان کا وار زیادہ گوارا ہوتا ہے۔ یوسفی کے ہاں کراچی کی جھگیوں کی داستان میں طنز کا عنصر غالب ہے۔ یہاں یوسفی کی دردمندی پگھل کر آنسوؤں کا سہارا لیتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے "حدیث الغاشیہ" میں طنز سے زیادہ کام لیا ہے۔ ظرافت تو صرف عنوان میں ہے۔ یہ بات کہنے کی ہے کہ اکبر اعلیٰ درجے کے طنز نگار بھی ہیں، مزاح نگار بھی اور ظرافت نگار بھی، مگر ان کی طنز سے زیادہ ان کے مزاح اور ظرافت کی اپیل ہے، طنز زیادہ تر قدامت کا جدیدیت کے خلاف، روایت کا بغاوت کے خلاف آلہ ہے۔ سویفٹ نے جب کہا تھا کہ میں ٹام، ڈک اور ہیری کو پسند کرتا ہوں مگر مجھے اس جانور سے نفرت ہے جس کا نام انسان ہے، تو اس میں طنز کا زہر خند تھا غنچے کی شکر خند نہیں۔

یوسفی کے ہاں یوں تو مزاح، ظرافت، طنز تینوں کی کارفرمائی ہے، مگر میرے نزدیک وہ مزاح نگار اور ظرافت نگار پہلے ہیں، طنز نگار بعد میں۔ طنز نگار خاصا بے رحم ہو جاتا ہے۔ وہ کسی کمزوری کو نہیں بخشتا اور بعض کمزوریوں پر وار ہی نہیں کرتا بلکہ انہیں توپ دم کر کے ہی مطمئن ہوتا ہے۔ مزاح نگار زیادہ دردمند، زیادہ ہمدرد ہوتا ہے۔ یوسفی کی دردمندی ان کی ہر تحریر سے جھلکتی ہے۔ مزاح کا غلاف اوڑھے بغیر بھی۔ "پس و پیش لفظ" کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو ذاتی، ادبی، پیشہ ورانہ، سیاسی اور قومی اعتبار سے اس عشرۂ زیاں میں زیاں کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہ پایا..... لیڈر خود غرض، علما مصلحت بیں، عوام خوف زدہ اور راضی بہ رضائے حاکم۔ دانش ور خوشامدی اور کھوکھلے ہو جائیں تو جمہوریت آہستہ آہستہ آمریت کو راہ دیتی چلی جاتی ہے۔ پھر کوئی طالع آزما آمر ملک کو غضب ناک نگاہوں سے دیکھنے لگتا ہے۔ تیسری دنیا کے کسی بھی ملک کے حالات پر نظر ڈالیے۔ ڈکٹیٹر خود نہیں آتا۔ لایا اور بلایا جاتا ہے اور جب آ جاتا ہے تو قیامت اس کے ہم رکاب آتی ہے۔"

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یوسفی کی مزاح نگاری، ظرافت اور طنز کی تہہ میں ان کی اتحاد

دردمندی ہے۔ ان کے تبسّم کے پیچھے آنسوؤں کی ایک لہر رواں ہے۔ مجھے وہ اکثر چارلی چپلن کی یاد دلاتے ہیں، جسے میں ایک بڑا اداکار ہی نہیں ایک بڑا فنکار بھی سمجھتا ہوں۔ اس کی عظمت یہ ہے کہ وہ اپنی حرکات وسکنات سے زندگی کے دکھ سکھ کو گوارا بناتا ہے، اس کے غم و اندوہ میں حسن دیکھتا ہے اور بالآخر اپنی جادوگری میں ایک قوتِ شفا رکھتا ہے۔ مجھے ترپوسفی کے مزاج میں بھی یہ دردمندی اور قوت شفا نظر آتی ہے۔

"تصنیف رامصنّف" میں وہ کہتے ہیں:۔

"اس مجموعے کے بیشتر کردار ماضی پرست، ماضی زدہ اور مردم گزیدہ ہیں۔ ان کا اصل مرض ناسٹل جیا ہے ـــــ زمانی اور مکانی، انفرادی اور اجتماعی۔ جب انسان کو ماضی حال سے زیادہ پرکشش نظر آنے لگے اور مستقبل نظر آنا ہی بند ہو جائے تو باور کرنا چاہیے کہ وہ بوڑھا ہوگیا ہے.... غور سے دیکھا جائے تو ایشیائی ڈرامے کا اصل ولن ماضی ہے۔ داستان طرازی کے پس منظر میں مجروح انا کا طاؤسی رقص دیدنی ہوتا ہے کہ مور فقط اپنا ناچ ہی نہیں اپنا جنگل بھی خود ہی پیدا کرتا ہے۔ ناچتے ناچتے ایک طلسماتی لمحہ ایسا آتا ہے کہ سارا جنگل ناچنے لگتا ہے اور مور خاموش کھڑا دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ناسٹل جیا اسی لمحۂ منجمد کی داستان ہے۔"

نشۂ ماضی میں سرمست ایک مفلوک الحال مگر مغلوب الغضب از کار و از خود رفتہ دوکاندار، ایک مفلوج اور دل گرفتہ ضعیف آدمی اور اس سے بھی زیادہ گھائل اس کا گھائل ساتھی ـــــ ایک زخمی اور دکھی گھوڑا ـــــ مغل بادشاہوں کے ہم نام ننگ دھڑنگ بچّوں کے ساتھ جھگی میں رہنے والا منشی، محنت اور محنت کرنے والا دیوہیکل پٹھان آڑھتی اور ہر فن مولا حجام ـــــ چھوٹے سے کمرے میں پچھتّر سال گزار دینے اور کبوتروں اور چڑیوں کی دسراتھ اور بدھ کی مورتیوں میں نروان ڈھونڈتے والا سنکی اپنے سنہرے دورِ ماتحتی کی یادمیں گم ایک ضعیف چپراسی۔ میں نے زندگی کو اور اپنے آپ کو ایسے ہی افراد و حوادث کے حوالے سے جانا اور پہچانا اور چاہا ہے۔ یہ ایسے ہی عام اور درماندہ لوگوں کا تذکرہ ہے جو اپنی ساخت، ترکیب اور دانستہ و آراستہ بے ترتیبی کے اعتبار سے مونتاژ اور پھیلاؤ اور فضابندی کے لحاظ سے ناول سے زیادہ قریب ہے۔"

اس اعتراف یا اعلان میں دو اہم نکتے ہیں۔ مشرق کے مرض کی تشخیص اور اس تشخیص کے بعد

نسخہ شفا۔ اقبال کی تشخیص یہ تھی کہ یہ خاموشی ہے۔ "صفتِ عالمِ لاہوت"، گو لذتِ نظارہ سے محروم نہیں۔ یوسفی کی تشخیص دل کو زیادہ لگتی ہے۔ یعنی ہم مشرقی دراصل ناسٹلجیا کے شکار ہیں۔ ہم نے حال کے آشوب سے ڈر کر اپنے لیے ماضی کی ایک سنہری خواب گاہ تعمیر کر لی ہے جس میں مشرق اپنی آن بان، وضع قطع، اپنے خوابوں، اپنے رنگ برنگے تجربات کے ساتھ بڑا حسین اور دلکش نظر آتا ہے۔ ہم سفر میں بھی پیچھے مڑ مڑ کے دیکھتے ہیں، خواہ پتھر کے کیوں نہ ہو جائیں۔ ہمیں زندگی سے گلہ ہے کہ وہ بدلتی کیوں ہے، ایک حالت پہ اُسے قرار کیوں نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہم نے اس زندگی میں کیا کیا نہیں پایا۔ لذتِ کام و دہن کے کیا کیا مراحل سے نہیں گزرے، فطرت، انسان، بچپن، جوانی کی کیا کیا امنگیں اور ترنگیں نہیں دیکھیں، کیسے کیسے کوہ ساروں کو نہیں روندا، کیسے کیسے آبشاروں سے نہیں کھیلے، کیسے کیسے بیابانوں، گلزاروں سے نہیں گذرے مگر وقت کا عرفان حاصل نہیں کیا۔ جذبات میں اسیر رہے۔ ذہن سے گریزاں رہے۔ شخصیتوں کی چمک پر فریفتہ رہے، کرداروں کی نوائے سینہ تاب پر کان نہیں دھرے۔ فارغ البال تہذیب کو ساری زندگی سمجھتے رہے، طلسم ہوش ربا لکھتے رہے اور لکھاتے رہے، یہاں تک کہ خود داستان بن گئے۔

یوسفی نے اس داستان کو "اپنی ساخت، ترکیب اور دانستہ و آراستہ بے ترتیبی کے اعتبار سے مونتاژ اور پھیلاؤ اور رفتار بندی کے اعتبار سے ناول سے زیادہ قریب" بتایا ہے۔ ناول کرداروں کا جنگل نہیں، کرداروں کا کارواں ہوتا ہے اس لیے میں اسے ناول نہ کہوں گا۔ مونتاژ کی آراستہ بے ترتیبی اس میں ضرور جلوہ گر ہے۔ دراصل یہ ایک ایسا نگارخانہ ہے جس میں ہر گوشہ خود ایک نگارخانہ بن جاتا ہے۔ ہر راہ ایک نئی دنیا میں لے جاتی ہے اور ہر کردار اپنی ایک انوکھی کہانی کہتا ہے۔ ناول بہرحال ایک ایسی لکیر ہوتی ہے جو باوجود اپنے پیچ و خم کے ایک خاص سمت میں سفر کرتی ہے مگر یہاں تو سمت سے زیادہ سفر اور اس کے عجائب و غرائب ہیں۔ اس بے فارم کے فارم میں ہی اس کا حسن اور تاثر پوشیدہ ہے۔

یوسفی کے فن کی خصوصیات کیا ہیں؟ آیئے پہلے ان کے چند "فرمودات" پر نظر ڈالیں۔

(۱) "میرے یہاں اللہ کا دیا سب کچھ ہے۔ سوائے ستم پیشہ ڈومنی کے۔"

(۲) "بلی چوہے پکڑ سکتی ہے یا نہیں۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ سیاہ ہے یا سفید۔"

(۳) "موسم ایسا جیسے کسی کے دل میں بغض بھرا ہو۔"

(۴) "انسان خطائے نسوان کا پتلا ہے۔"

(۵) "یہاں ہر فعل فارسی میں ہوا کرتا تھا۔ سمن کی تعمیل بذریعۂ چسپاندگی بمنسوخی کی وجہ تو تیدگی۔"

(۶) "کوئی بہت پڑھا لکھا معزز آدمی پاس بیٹھا ہو تو وہ گاڑی کو فارسی میں گالی دیتا تھا۔"

(۷) "گھر، گھوڑے، گھروالی، سواری اور انگریٹھی کے پتھر کے معاملے میں وہ سعد اور نحس کے قائل تھے۔"

(۸) "جو نقصان وہ تنخواہ لے کر پہنچاتا تھا، اب بلا تنخواہ پہنچائے گا۔"

(۹) "اس کے لیے تو پشتو میں بہت بڑا لفظ ہے۔"

(۱۰) "نماز، نیند، کھانے اور گالی دینے کے دوران کوئی مخل ہو جائے تو اسے گولی مار دوں گا۔"

(۱۱) "وہ صرف رمضان میں ہاتھا پائی کرتا ہے۔ اس واسطے کہ روزے میں گالی دینا منع ہے۔"

(۱۲) "قصیدے، کیری کیچر اور اسٹیچو کے لیے یہ ازبس لازم ہے کہ کم از کم ڈیوڑھے ہوں لائف سائز نہ ہوں۔"

(۱۳) "جہاں کوہستانی ہوا ہیں اور گونی کی آواز نہ آئے وہاں مردوں کو نیند نہیں آتی۔"

(۱۴) "اس نے اپنی چیخوں سے گھوڑے کو سر پر اٹھالیا۔"

(۱۵) "آدمی کو آدمی ڈھونے کی اجازت صرف دو صورتوں میں ملنی چاہیئے۔ اول اس موقع پر جب دونوں میں سے ایک وفات پا چکا ہو۔ دوسرے اس صورت میں جب دونوں میں سے ایک اردو نقاد ہو، جس پر مُردے ڈھونا فرض ہی نہیں ذریعۂ معاش اور وجہِ شہرت بھی ہو۔"

(۱۶) "بلاشبہ یہ تان حقیقت ترجمان اس لائق ہے کہ تیسری دنیا کے ممالک جو کسی طور آگے بڑھنا نہیں چاہتے، اسے اپنا قومی ترانہ بنالیں۔" (کپلنگ کی نظم اونٹوں کے متعلق حاشیہ)

(۱۷) "نہ دل پسیجا نہ آنکھ سے آنسو ٹپکا۔ زندگی میں پہلی مرتبہ اپنے شقی ہونے پر سخت غصہ آیا۔"

(۱۸) "صحیح معنوں میں شائستۂ حیات تھے کہ انہوں نے انسان اور زندگی کو ہر رنگ میں سہا اور برتا تھا۔ کتاب کے "مسخ‌یئے" [DISTORTING MIRROR] اور آرٹ کے آرائشی فریم میں نہیں دیکھا تھا۔"

(۱۹) "کراچی کی پانچ چیزوں کا تو کم از کم اس دنیا میں تو جواب نہیں۔ جڑاؤ زیورات،

قوالی، بریانی، گالی اور عود کا عطر۔"

(۲۰) "مسلمان سے کینہ رکھنا ظلم ہے۔ اس سے بہتر ہے کہ اُسے قتل کر دیا جائے۔"

(۲۱) "عمر طبیعی تک تو صرف کتے، گدھ، گدھا اور وہ جانور پہنچتے ہیں جن کا کھانا شرعاً حرام ہے۔"

(۲۲) "حجام کی ضرورت ساری دنیا کو رہے گی تاوقتیکہ ساری دنیا سکھ مذہب نہ اختیار کر لے اور یہ سکھ کبھی نہیں ہونے دیں گے۔"

(۲۳) "جس بات کو کہنے والے اور سننے والے دونوں ہی جھوٹ سمجھیں اس کا گناہ نہیں ہوتا۔"

(۲۴) "پرندوں، مچھلیوں، چھپکلیوں میں اور اردو الفاظ کی تذکیر و تانیث میں تمیز کرنا انسان کا کام نہیں۔"

(۲۵) "ہزارہا زنِ امیّدوار راہ میں ہے۔"

(۲۶) "آگ تکفیر کی سینوں میں دبی رکھتے ہیں۔"

(۲۷) "نہاری، رساول، جلی اور دھواں لگی فیرنی، محاورے، ساون کے پکوان، امرتیوں میں جھولے، ارہر کی دال، ریشمی دُلائی، غرارے، دوپلی ٹوپی، آلھا اودل اور زبان کے شعر کی طرح اکا بھی یوپی کی خاصے کی چیزوں میں شمار ہوتا ہے۔"

(۲۸) "حقیقت نگاری کے پردے میں جتنی داد طوائف کو اردو فکشن لکھنے والوں سے ملی، اتنی اپنے شبینہ گاہکوں سے بھی نہ ملی ہوگی۔"

(۲۹) "طب اور طوالت ہمارے ہاں بدقسمتی سے لازم و .... ملزم ہیں۔"

(۳۰) "قبلہ کے امراض کے جراثیم عربی بولتے ہیں۔ انگریزی دواؤں کے قابو میں نہیں آنے کے۔ ان دنوں بہار کا کوئی ایس قابل سے قابل شخص کو ــــ حتیٰ کہ مہترانی اور پروفیسر عبدالقدوس کو بھی۔ "لزوجت" کے معنی مع مثال معلوم ہو گئے تھے۔"

(۳۱) "سوڈے اور جنجر کی بوتل تو صرف بدہضمی اور ہندو مسلم فسادوں میں استعمال کی جاتی ہیں۔"

(۳۲) "ایسا ٹھکا ہوا، اتنا پختہ اور اتنا خراب شعر کوئی استاد ہی کہہ سکتا ہے۔"

اقتباسات طویل ہو گئے مگر سچی بات یہ ہے کہ یوسفی کے یہاں ایسے اور بھی تیر و نشتر

ہیں۔ ان کی مدد سے یوسفی کے فن پر کوئی بات ہو جائے۔

مزاح، ظرافت اور طنز میں ایک خاص انداز کے تخیل کی کارفرمائی ملتی ہے۔ مزاح نگار کا تخیل شاعر کے تخیل سے مختلف سمت میں پرواز کرتا ہے۔ بلندی میں پستی، معمولی میں غیر معمولی، ان جانے میں جانے پہچانے، پہلو دیکھ لیتا ہے۔ یہ ہر غبارے میں چھید کر سکتا ہے، ہر شیخی کی قلعی کھول سکتا ہے، ہر دیوار میں روزن دیکھ سکتا ہے۔ یہ طاقت کو کمزوری اور کمزوری کو طاقت میں تبدیل کر سکتا ہے۔ تکلف، تصنع، نمود و نمائش دکھاوا، رومانیت کے سبز باغ، خیالی پلاؤ کے جادو، سب کے آر پار دیکھ سکتا ہے۔ بقول فرائڈ، لغویت میں معنی اور معنویت میں لغویت کا سراغ لگا لیتا ہے، یہ خیال سے بھی کھیلتا ہے اور لفظ سے بھی۔ یہ بڑے سے بڑے طرم خاں کی دستار میں چھید کر سکتا ہے۔ یہ کبھی تبسم زیرِ لب سے کبھی مسکرا کر اور کبھی قہقہہ لگا کر، کبھی آئینے کے مقابل ایک اور آئینہ رکھ کر ایک ذہنی انبساط، ایک آسودگی بخشتا ہے۔ یہ کبڑے کو اس کے کُب پر اس سے بڑا کوب اور کوب والے کو کوبڑ دکھا کر سب کو اک صف میں کھڑا کر دیتا ہے۔ سستی ظرافت جسمانی کمزوریوں پر توجہ کرتی ہے۔ اعلیٰ ظرافت ذہنی کمزوریوں یا ذہنی کجی پر۔ طنز و مزاح کی صلاحیت فرد اور سماج کی ذہنی سطح کی غماز ہے، حسِ مزاح مہذب انسان کی سب سے بڑی دولت ہے۔

یوسفی کی مزاح نگاری میں زندگی کے گوناگوں تجربات اور مشاہدات کے علاوہ اردو ادب اور عالمی ادب کے مطالعے کے زریں نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہاں سر پھرے، سنکی، ماضی میں گم، اپنی کھال میں مست ہر طرح کے انسان ملتے ہیں۔ یوسفی ان سب سے ہمدردی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کی سنک ان کی سپر نظر آتی ہے، ان کی گائی ان کا رجز۔ یہاں شیکسپیر بھی ہے، کپلنگ بھی۔ کنفیوشیس بھی اور مہاتما بدھ بھی۔ ابوالکلام آزاد بھی اور جوش ملیح آبادی بھی۔ غلام محمد بھی اور ایوب خان بھی۔ یوسفی قدما کے اشعار میں تصرف کر کے ان کے لطف میں نئے پہلو پیدا کر دیتے ہیں۔ انہیں زبان پر بڑی قدرت ہے اور زبان کے رکھ رکھاؤ کا خیال بھی۔ انہوں نے جہاں پنجابی، پشتو، سندھی، بلوچی کے الفاظ کا اردو میں اضافہ کیا ہے وہاں گنگا جمنی اردو کے ایسے محاورات کا بھی جواب سننے میں نہیں آتے۔ حسن کو انہوں نے ہر رنگ میں دیکھا ہے۔ سراپا نگاروں میں وہ ہمارے بعض مشہور مثنوی گویوں کو مات دے سکتے ہیں۔ اجنتا اور ایلورا کی بات آجائے تو وہ کھل کھیلنے لگتے ہیں وہ کیسے مجرے

بھرے بدن بنائے ہیں بنانے والوں نے اور بنانے پر آئے تو بناتے ہی چلے گئے۔ گداز پیکر تراشنے چلے تو ہر SENSUOUS پیکر بل کھاتی گدراتی چلی گئی۔ بھاری بدن کی ان عورتوں اور اپسراؤں کے نقوش اپنے نقاش کے آشوب تخیل کی چغلی کھاتے ہیں۔ نارنگی کی قاش ایسے ہونٹ، پہاڑ سے زیادہ بھری بھری چھاتیاں جو خود سنگتراش سے بھی سنبھالے نہیں سنبھلتیں۔ باہر کو نکلے ہوئے بھاری کولہے جن پر گاگر رکھ دیں تو ہر قدم پر پانی، دیکھنے والوں کے دل کی طرح، بانسوں اچھلتا جائے۔ ان گولائیوں کے خم و پیچ بل کھاتی کمر اور پیٹ جیسے جوار بھاٹے میں پیچھے ہٹتی لہر۔ پھر وہ ٹانگیں جن کی تشبیہ کے لیے سنسکرت کے شاعر کو کیلے کے تنے کا سہارا لینا پڑا۔ اس وصل آشنا اور نامحجوب بدن کو، اور اس کے حد آرزو تک EXAGGERATED خطوط، اور کھل کھیلتے ابھاروں کو ان ترسے ہوئے برہمچاریوں اور بھکشوؤں نے بنایا اور بنوایا ہے جن پر بھوگ بلاس حرام تھا اور جنھوں نے عورت کو صرف فینٹیسی اور سپنے میں دیکھا تھا۔

نغمہ، خوشبو، رنگ، ذائقہ، لمس سب کا احساس یوسفی کے یہاں گہرا ہے۔ ان کے یہاں پانچوں حواس ہر وقت بیدار رہتے ہیں اور اپنے کرشمے دکھاتے رہتے ہیں۔ رنگ کی بات آئی تو یہ کہتا ہوں کہ ہم میں سے کتنے چڑیوں کے نام، زیورات کی قسمیں اور رنگوں کے فرق کو جانتے اور پہچانتے ہیں۔ یوسفی نے تو ایک جگہ چائنیس سے ادھر رنگوں کے نام بھی دے دیئے ہیں۔ بس یہی کسر رہ گئی کہ سولہ[۱۴] سنگھار اور بارہ ابرن نہیں گنوا دیے۔

فضا بندی میں بھی یوسفی کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ اختر شیرانی کی نظم "او دیس سے آنے والے بتا" کو ذہن میں رکھ کر اڈوانی صاحب کی زبانی سندھ کی لہروں میں لش لش کرتی مچھلیاں، ریگستان میں گرم ہوا کی ریت پر چلبلی لہریں جھولو جھکڑ اور جیٹھ کے مینار بگولے دیکھیے تو یوسفی کے قلم کا اعجاز آپ پر کھل جائے گا۔ وہ صوتی مناسبت (ALLITERATION) سے اکثر کام لیتے ہیں۔ جوش ملیح آبادی نے تو دو ایک اشعار میں ہی اسے برتا ہے۔ یوسفی کے یہاں اس کی بہار اور اس کا لطف دیدنی ہے۔

سچی بات یہ ہے کہ وہ صرف مزاح نگار ہی نہیں بلکہ حسن کی طرح زبان کے بھی ادا شناس ہیں۔ ہمارے سب محاورے جو جاتی دھوپ کی طرح ہیں۔ ان کے یہاں شفق رنگ نظر آتے ہیں۔ ہدی افادی کی طرح انھوں نے انگریزی کے اکثر الفاظ کے اردو مترادفات تراشے ہیں اور ان میں بعض ان کی نظر اور

اس کی صحت دونوں کے ضامن ہیں۔ یوسفی (ELITIST) خواص پسند قرار دیے گئے ہیں مگر اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی کا یہ قول یاد رکھنا چاہیے کہ جو لوگ ابتہاج اور اہتزاز کو نہیں سمجھتے وہ ہمارے جواہر پاروں سے کھیلنے کا کیا حق رکھتے ہیں۔ دراصل یوسفی کے یہاں میر والی بات ہے، ان کے "شعر" خواص پسند سہی ان کی گفتگو عوام سے ہے۔ سب سے اچھا مزاح نگار وہ ہے جو صرف دوسروں پر ہی نہیں، اپنے اوپر بھی ہنس سکے۔ یوسفی میں یہ ظرف ہے۔ انہوں نے بعض اچھے خاصے اشعار کا حلیہ اس طرح بدلا ہے کہ اب یہ انہیں کے معلوم ہوتے ہیں۔

ادھر میں نے پلیٹس (PLATTS) کی ڈکشنری خاص طور سے دیکھی۔ اس میں وہ سارے الفاظ مل گئے جن کو متروک سمجھ کر یار لوگوں نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ یوسفی نے بڑی حد تک ہمیں پلیٹس سے بے نیاز کر دیا ہے۔ کیا یہ کوئی معمولی کارنامہ ہے؟ اردو زبان کی ہر ادا اور ہر کروٹ دیار یوسفی میں جلوہ گر ہے۔ اس سے زیادہ کسی کے لیے اور کیا کہا جا سکتا ہے۔ وہ ہمارے مزاحیہ ادب کی آبرو تو ہیں ہی، اردو ادب کی بھی آبرو ہیں۔

●●

خصوصی مطالعہ

آصف فرخی

آصف فرخی

نصوح، ہیضے سے کتاب سوزی تک

نصوح کے ساتھ بعد میں جو کچھ بھی پیش آیا، اس کا اصل سبب ہیضہ تھا۔ یعنی یہ امرِ واقعہ کہ نصوح ہیضے کی وبا میں مبتلا ہوا تھا۔ نصوح کی توبہ، اس کے خاندان میں کشمکش بلکہ سارے قصّے کا نکتۂ تحرک یہی ہیضے کی وبا ہے۔ ناول کا لفظ تو ڈپٹی نذیر احمد کو اپنے کڑے اخلاقی مقاصد کی توہین نظر آتا، لیکن اگر وہ آج کے دور میں قلم اٹھائے ہوئے سرگرم ہوتے، جب کہ ناول ایک صنف کے طور پر اپنے عروج کو پہنچا اور اپنے نقادوں کے نزدیک روبہ زوال ہوا۔ (حالانکہ اس زوال کے خلاف سب سے بڑی شہادت لاطینی امریکا کے افسانوی ادب کی بہتات یا Boom ہے) تو لاطینی امریکا کی افسانوی دریافت کے اس دور میں ڈپٹی صاحب مرحوم کو گابرئیل گارسیا مارکیز کے ناول "ہیضے کے دنوں میں محبت" سے "توبۃ النصوح" کے لئے بہت مناسب توضیحی ذیلی عنوان مل جاتا: "ہیضے کے دنوں میں مذہبیت"۔

ہیضے کی وبا ناول کے واقعاتی عمل کے پھیلاؤ کی کلید ثابت ہوتی ہے اور اسی کی بدولت اخلاقی سدھار اور مذہبی جوش و صالح کاری کو فروغ ملتا ہے۔ ان دونوں میں ربط کا احساس نصوح کے قصّے کی ابتدا پر ہی ہو جاتا ہے۔ ہنرمند قصّہ گو کا کمالِ فن اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بڑے سیدھے سُبھاؤ سے، بالکل باتوں کے سے خبریہ انداز میں آغازِ قصّہ کرتا ہے ــــ یہاں نذیر احمد اردو ناول کے لئے Precedence بھی تو متعیّن کر رہے ہیں ــــ اور مانوس ماحول کے ذکر سے قصّے کی ساخت و اعتبار قائم کرتے کرتے نصوح کے نقطۂ نظر تک آ جاتا ہے۔ امرِ واقعہ یا واردات اور اس کی ایک علامتی معنویت، کردار، بیانیہ تکنیک، اخلاقی کشمکش اور راوی کا نقطۂ نظر غرضیکہ یہاں تمام سامان بہم ہے اور اس سے پہلے کہ ہمیں پوری طرح احساس ہو، ڈیڑھ صفحے میں اردو ناول بطور ایک صنف کے اپنا اعتبار قائم کر لیتا ہے۔

"اب سے دور ایک سال دلّی میں ہیضے کا اتنا زور ہوا کہ ایک حکیم بقا کے کوچے سے ہر روز

تیس تیس چالیس چالیس آدمی پسنے لگے۔ ایک بازارِ موت تو البتہ گرم تھا ورنہ جدھر جاؤ سناٹا اور ویرانی، جس طرف نگاہ کرو وحشت و پریشانی۔ جن بازاروں میں آدھی آدھی رات تک کھوے سے کھوا چھلتا تھا ایسے اُجڑے پڑے تھے کہ دن دوپہر جاتے ہوئے ڈر معلوم ہوتا تھا۔ کٹوروں کی جھنکار موقوف، سودے والوں کی پکار بند، ملنا جلنا، اختلاط و ملاقات، آمد و شد، بیمار پرسی و عیادت بازدید و زیارت، مہمان نوازی و ضیافت، کُل رسمیں لوگوں نے اٹھا دیں۔ ہر شخص اپنی حالت میں مبتلا، مصیبت میں گرفتار۔ زندگی سے مایوس، کہنے کو زندہ پر مُردے سے بدتر۔ نہ دل میں ہمت، نہ ہاتھ پاؤں میں سکت۔ یا تو گھر میں اٹوانٹی کھٹوانٹی لے کر پڑ رہا، یا کسی بیمار کی تیمارداری کی، یا کسی عزیز آشنا کا مرنا یاد کر کے کچھ رو پیٹ لیا۔ مرگِ مفاجات حقیقت میں ان ہی دنوں کی موت تھی۔ نہ نشان نہ گمان اچھے خاصے چلتے چلتے یکایک طبیعت نے مالش کی۔ پہلی ہی کلی میں حواسِ خمسہ مختل ہو گئے۔ اِلّا ماشاء اللہ کوئی بجزی بچ گیا تو بچ گیا ورنہ جی کا متلانا اور قضائے مُبرم کا آجانا، پھر وصیت کرنے تک کی مہلت نہ تھی۔ ایک پاؤ گھنٹے میں تو بیماری، دوا، دعا، جاں کنی اور مرنا سب کچھ ہو چکتا تھا۔

غرض کچھ اس طرح کی عالمگیر وبا تھی کہ گھر گھر اس کا رونا پڑا تھا۔ دو پونے دو مہینے کے قریب وہ آفت شہر میں رہی مگر اتنے ہی دنوں میں شہر کچھ ادھیا سا گیا۔ صدہا عورتیں بیوہ ہو گئیں، ہزاروں بچے یتیم بن گئے، جس سے پوچھو شکایت، جس سے سنو فریاد، مگر ایک نصوح جس کا قصہ ہم اس کتاب میں لکھنے والے ہیں کہ عالم شاکی تھا اور وہ اکیلا شکرگزار، دنیا فریادی تھی اور وہ تنہا مداح۔ نہ اس سبب سے کہ اس کو اس آفت سے گزند نہیں پہنچا، خود اس کے گھر میں بھی اکٹھے تین آدمی اس وبا میں تلف ہوئے۔ اچھی خاصی طرح گھر بھر رات کو سو کر اٹھے، نصوح نمازِ صبح کی نیت باندھ چکا تھا، باپ بیٹھے وضو کر رہے تھے، مسواک کرتے کرتے ابکائی آئی۔ ابھی نصوح دوگانۂ فرض ادا نہیں کر چکا تھا سلام پھیر کر دیکھتا ہے کہ باپ نے قضا کی۔ ان کو مٹی دے کر آیا تو رشتے کی ایک خالہ تھیں، ان کو جاں بحق پایا۔ تیسرے دن ماما رخصت ہوئیں۔ مگر نصوح کی شکرگزاری کا کچھ اور ہی سبب تھا۔ اس کا مقولہ یہ تھا کہ ان دنوں لوگوں کی طبیعتیں بہت کچھ راستی پر آگئی تھیں، دلوں میں رقت و انکساری کی وہ کیفیت تھی کہ عمر بھر کی ریاضت سے پیدا ہونی دشوار ہے۔ غفلت کو ایسا کاری تازیانہ لگا تھا کہ ہر شخص اپنے فرائضِ مذہبی کے ادا کرنے میں سرگرم تھا۔ جن لوگوں نے رمضان میں بھی نماز نہیں پڑھی تھی وہ بھی پانچوں

وقت سب سے پہلے مسجد میں آموجود ہوتے تھے۔ جنہوں نے بھول کے بھی سجدہ نہیں کیا تھا ان کے اشراق و تہجد تک قضا نہیں ہونے پاتے تھے۔ دنیا کی بے ثباتی تعلقات زندگی کی ناپائداری سب کے دل پر منقش تھی۔ لوگوں کے سینے صلح کاری کے نور سے معمور تھے۔ غرض ان دنوں کی زندگی اس پاکیزہ اور مقدس اور بے لوث زندگی کا نمونہ تھی جو مذہب تعلیم کرتا ہے۔"

یہاں ہیضے کی وبا ناول نگار کے اخلاقی مقصد کے تابع ہے۔ شہر کے لوگوں پر وبا کا اثر جلد ہی ان کی اخلاقی حالت پر اس کے نتائج کے تلے دب جاتا ہے۔ وبا ایک وسیلہ یا بہانہ ہے لوگوں کو درسِ عبرت دلا کر نیکوکاری و راستی کی طرف مائل کرنے کا۔ وبا ایک طبیعی مظہر سے زیادہ ایک اخلاقی کرائسس معلوم ہوتی ہے۔ اور اخلاقی کرائسس مذہب اور عاشیت کا پیش خیمہ۔ نذیر احمد نے گویا وبا کی طبیعی تفصیلات کو استعمال کیا ہے کہ ان کے بیان سے خاطر خواہ اثر پیدا کر کے مطلوبہ اخلاقی سبق حاصل کریں۔ قدیم یورپ میں "سیاہ موت" کی بھیانک وبا سے لے کر بالکل آج کل کے زمانے کی "ایڈز" تک وباؤں کو قہر آلود عذابِ ناگہانی سمجھا گیا ہے کہ جن کو دیکھ کر اہلِ دنیا کو لازم ہے کہ ہوش کے ناخن لیں اور اپنے اعمال سے توبہ کر کے انجام کی فکر کریں اور کسی معاملہ میں ہول نہ ہوں، وباؤں کے معاملے میں نذیر احمد پکے **Puritan** ہیں۔

نصیحت خیز اخلاقی نتیجے کے باوجود ہیضے کی وبا کی جو تفصیلات بیانیے میں آئی ہیں، ان کا واقعاتی تذکرہ ہماری توجہ اپنی جانب مبذول کرالیتا ہے۔ وبا کے واقعہ نویس کے طور پر نذیر احمد ایک دل چسپ مطالعے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ انہوں نے ہیضے کی وبا کو اپنے مقاصد کے لئے استعمال کیا ہے۔ لیکن اس عمل میں وہ خود بھی استعمال ہوئے ہیں۔ اور وبا کے قصّوں کا ایک حصّہ بنے ہیں۔ اس حیثیت میں ان کی ناکامی یا کامیابی کے سوال میں گئے بغیر، میرے ذہن میں یہی سوال اُبھرتا ہے کہ آخر ہیضہ ہی کیوں؟ نصوح کی توبہ کا سبب ہیضہ ہی کیوں ہوا؟ آیا اس وبا کا پھوٹ پڑنا واقعاتی اتفاق تھا کہ جس میں نذیر احمد کو قصّے کی بنیاد و ساخت کے امکانات نظر آئے، یا کہانی کی ضروریات کے تحت انہوں نے اس کا انتخاب اس لیے کیا کہ اس وبا سے ایک علامتی معنویت حاصل کی جا سکتی تھی؟ انہوں نے مثال کے طور پر طاعون کی وبا کیوں نہیں دکھائی؟ خصوصاً جب کہ طاعون کا خوف (جو کہ عبرت پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے) اور اس کے مہلک اثرات کا سہم پڑھنے والوں پر پہلے ہی موجود ہے۔

نذیر احمد کے معنوی ورثاء میں سے انتظار حسین نے بھی وبا کو علامتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ "بستی" کے روپ نگر میں طاعون کی وبا پھوٹتی ہے تو بی اماں کہتی ہیں "مسلمان ہیضے سے مرتے ہیں، ہندو طاعون سے"۔ وبائی امراض کی اسلام شناسی کے خواص سے قطع نظر، بیماری کے اپنے خواص ناول میں خود اس بیماری کے استعمال کے لئے اہم ہیں۔ طاعون میں چوہوں کی موت سے متعلق، گلٹی اور بخار کی علامات (signs & Symptoms) کے مقابلے میں ہیضے کی قے اور دست، جو جسم سے فاسد مادے کا اخراج معلوم ہوتے ہیں، حالت موجود میں تبدیلی اور ناپسندیدہ و آلودہ ماضی سے قطع تعلق کی پیکر تراشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہیضے میں قے اور دست کی زیادتی کی وجہ سے اجتماعی لاشعور میں اس وبا کا ایک تعلق بسیار خوری سے بن گیا ہے۔ جو بذاتِ خود حرص و ہوا اور طمع کی ایک علامتی شکل ہے۔ اور گو کہ اس وبا کا تعلق غذا کی آلودگی سے ہے نہ کہ کثرت اور بُرخوری سے، لیکن عام خیال میں یہ ضرورت سے زیادہ کھا جانے کی ایک سزا کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ چناں چہ قومی سطح پر اس علامت کی جو معنویت بنتی ہے، وہ خاصی واضح ہے۔ نواب انور الدولہ شفیق کے نام اپنے خط میں غالب نے دلّی شہر پر غدر کے بعد جن پانچ لشکروں کی تباہی کا ذکر کیا ہے، اس میں ہیضے اور بُرشکمی کا یہ تعلق واضح ہے:

> "پانچ لشکر کا حملہ پے بہ پے اس شہر پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر، اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا، دوسرا لشکر خاکیوں کا، اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکیں و آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لُٹ گئے۔ تیسرا لشکر کال کا، اس میں ہزارہا آدمی بھوکے مرے۔ چوتھا لشکر ہیضے کا، اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے۔ پانچواں لشکر تپ کا، اس میں تاب و طاقت عموماً لُٹ گئی۔ مرے آدمی کم، لیکن جس کو تپ آئی اس نے پھر اعضا میں طاقت نہ پائی۔ اب تک اس لشکر نے شہر سے کوچ نہیں کیا۔ میرے گھر میں دو آدمی تپ میں مبتلا ہیں، ایک بڑا لڑکا اور ایک میرا داروغہ، خدا ان دونوں کو جلد صحت دے۔"

نصوح، نذیر احمد کے اعتبار سے پیٹ بھرا اور ناشکرا ہے، اس لئے اس کی کایا کلپ کے لئے ہیضہ زیادہ مناسب ہے۔ طاعون سے نذیر احمد کے اخلاقی و علامتی مقاصد حاصل نہیں ہو سکتے تھے۔ اپنے عروج کے زمانے میں ہیضہ شدید نفسیاتی خوف کو جنم دیتا ہے کیوں کہ یہ بیماری آناً فاناً اثر کرتی

ہے اور بظاہر صحت مند آدمی بھی وبا کے دنوں میں اپنے آپ کو محفوظ نہیں سمجھ سکتا۔ ایک دفعہ بیماری کا شکار ہو جانے کے بعد جسم میں قلتِ آب کے سبب چند گھنٹوں میں واقع ہو جانے والی موت صحیح معنوں میں ناگہانی معلوم ہوتی ہے جس سے کسی کو مفر نہیں — آج تم، کل ہماری باری ہے۔ ماہرینِ طب نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ قلتِ آب سے جسم سکڑ کر اس قدر ڈراؤنا ہو جاتا ہے کہ اپنا ہی مسخ شدہ خاکہ معلوم ہوتا ہے۔ جسم چند گھنٹوں میں شکست و ریخت کی کئی منزلیں طے کر لیتا ہے اور ایسی حالت کو پہنچ جاتا ہے، جس پر موت کی ہولناکی اور ایسی اٹل حقیقت تحریر ہے جو زندہ بچ جانے والوں کو درسِ عبرت نظر آتی ہے۔

یہ محض اتفاق نہیں بلکہ دل چسپ حقیقت ہے کہ نذیر احمد کا یہ ناول، بحیثیتِ ایک بیماری کے، ہیضے کی وبائی "زندگی" میں ایک اہم موڑ پر انجام پذیر ہوتا ہے، انسانی تاریخ میں وبائی بیماریوں کے بدلتے ہوئے رجحانات کی تفصیل بیان کرنے والے مؤرخ ولیم میک نیل نے اپنی کتاب "وبائیں اور لوگ" میں بتایا ہے کہ جدید دنیا، خصوصاً یورپ کی ثقافتی اور سیاسی تاریخ مختلف بیماریوں کے بدلتے ہوئے Patterns اور وباؤں سے متاثر بلکہ متعین ہوئی ہے (مثلاً یہ کہ ہسپانوی افواج کے ہاتھوں میکسیکو کی عالی شان آزٹیک تہذیب کو ہزیمت محض اس لئے اٹھانا پڑی کہ ہسپانوی اپنے ساتھ چیچک کی وبا لے کر آئے تھے جس کے لئے مقامی باشندوں میں جسمانی مدافعت موجود نہ تھی۔ یوں ایک براعظم سرنگوں ہوا اور ایک تہذیب ختم ہوئی۔) نارمن لونگ میٹ Longmate نے "ہیضے کی سوانح عمری" میں بیان کیا ہے کہ ہیضہ بنگال میں عرصے سے محدود پیمانے پر موجود تھا مگر صنعتی فروغ کے اثرات سے بیماری کو اپنے پھیلاؤ کے لئے نیا میدان مل گیا۔ یہاں تک کہ ہیضے کو عالمگیر Peregrination حاصل ہو گیا۔ ۱۸۱۷ء میں کلکتہ میں ہیضہ کی وبا جلد ہی ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں پھیل گئی کیوں کہ برطانیہ کی تجارتی اور فوجی نقل و حمل سے ہیضے کو سفر کے لئے نئے راستے مل گئے اور بیماری ان علاقوں میں پھیل گئی جہاں کے باشندوں کو اس کے خلاف جسمانی مدافعت پیدا کرنے کا موقع نہیں مل سکا تھا۔[1] ایسے علاقوں میں اس مہلک بیماری کے اچانک وار

---

[1] ہیضے کی وبا اور ہندوستان میں انگریزی تسلط کا یہ تعلق نذیر احمد کے قصے میں نظر آ رہا ہے مگر خود ان کو ہرگز محسوس نہ ہوا ہوگا۔ اس تسلط نے بعض سماجی وباؤں کو بھی فروغ دیا۔ اشیش نندی نے لکھا ہے کہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ انگریزوں نے ستی کی رسم کو ختم کر کے بڑا کارنامہ کیا، لیکن اس دور میں ستی کی رسم وبا کی طرح اس لیے پھیلی کہ معاشرہ، انگریزی تسلط کی وجہ سے ثقافتی بحران میں مبتلا تھا۔

سے پیدا ہونے والے Panic کی مثال "توبۃ النصوح" ہے۔ چونکہ بیماری حد سے سوا ہلاک تھی اور رسوم و روایات کے لئے نامانوس بھی، اس لئے اس کا ردعمل ایک طرح کا اوائلی خوف، اور سخت گیر آسمانی باپ کے تحفظ کی نفسیاتی ضرورت کو بیدار کرتی گئی۔ عجیب بات یہ ہے کہ مصر میں ہیضے کی وبا نے (میک نیل کے مطابق) اچانک ایسے عوامی خوف کو جنم دیا جس کی وجہ سے روائتی طب کے اقتدار اور احترام کو زک پہنچی اور جدید مغربی طب کی مقبولیت کا راستہ فراہم کر دیا۔ نصوح جس ہیضے کا شکار ہوتا ہے وہ بھی ایک پرانے نظام کو موت کے گھاٹ اتار کے نئے نظام کی راہ ہموار کر رہا ہے[۱]۔

طاعون کے علامتی امکانات اور ہیں جو کامو کے معرکۃ الآرا ناول میں بڑے کمال سے نمایاں ہوئے ہیں۔ اور ان کے اثر سے "بستی" بھی مبرا نہیں۔ انتظار حسین کے محولہ بالا فقرے کی داد دیتے ہوئے محمد علی نے اسے "ایسا تہذیبی فقرہ" قرار دیا ہے جو کسی فرانسیسی ناول سے حاصل نہیں ہو سکتا[۲]۔ ممکن ہے کہ یہ تحسین "بستی" کو کامو کے "طاعون" سے ممتیز کرنے کی غرض سے کی گئی ہو۔ تاہم کامو سے بھی قریب تر مثال روسی ادب والے پروفیسر محمد مجیب کے افسانے "کیمیا گر" کی ہے جس پر مصنف کے اکلوتے مجموعے کا نام رکھا گیا ہے۔ "بستی" میں وبا کی تباہ کاری اور فرشتہ صفت حکیم کا ہجرت اختیار کرنے کے بجائے استقامت کے ساتھ وبا زدہ بستی میں رہ کر وبا کا مقابلہ کرنے کے افسانے میں ایک زیریں رو کے طور پر ایک سیاسی رویہ بھی جھلک رہا ہے۔ وبا سے اب سیاسی و تہذیبی رمز بھی دانشگاف ہونے لگتے ہیں کہ اس علامت کی کئی جہات ہیں۔ وبا کی ایک بالکل ہی مختلف صورت مسز عبدالقادر کے افسانے "رسیلا" میں نظر آتی ہے۔ بیماری کے ایک بھیانک بلا کی صورت میں ظاہر ہوتے "جذبۂ عشق کے تحت رسیلے کے اس بلا سے پنجہ کش ہوتے اور پھر اس کے ناخن (کھاڑ کے اس پر فتح مند ہو جانے اور اس ماورائی کیفیت کے ایک لوک داستان سی بن جانے کے سبب یہ افسانہ یادگار ہے۔ ورنہ لاشوں، خزانوں، کھنڈروں کی کہانیاں سنانے والی اس مصنفہ کا زیادہ تر کام اب پُراسرار یا ماورائی

---

[۱] گو کہ ہیضے کے پھیلاؤ کا تاریخی مطالعہ اس فقرے کو محض افسانہ طرازی ثابت کر دیتا ہے۔ پولسٹرز کی کتاب Cholerea میں ہیضے کے پھیلاؤ کو ہندو تیرتھ کے علاقوں اور وہاں سے لوٹنے والے یاتریوں سے وابستہ کیا گیا ہے۔ جب کہ میک نامارا نے ۱۸۸۶ء میں ایشیائی ہیضے کی تاریخ لکھتے ہوئے ہیضے کی ۶۴ وبائیں گنوائی ہیں جو ہندو میلوں سے پھیلیں ہندوستان سے باہر مسلمانوں میں ہیضے کی وبا ۱۸۳۱ء میں حج کے دوران پھیلی اور اس علاقے میں قدم جمالیے۔

---

[۲] فٹ نوٹ مضمون کے آخر میں ملاحظہ فرمائیں۔

کے بجائے طفلانہ معلوم ہوتا ہے۔ وباؤں کی یہ کہانیاں زیادہ تر طاعون کے گرد گھومتی ہیں۔ ہیضے کو مسلمانوں سے وابستہ کردینے کے باوجود اردو کے افسانوی ادب میں وباؤں کے مقابلے میں ہیضے کا بیان کم ہی ملتا ہے۔ خود انتظار حسین کے ہاں، جنہوں نے وباؤں میں بھی دو قومی نظریہ کارفرما دکھادیا ہے، اروپ نگر میں طاعون ہی پھیلتا ہے، ہیضہ نہیں۔ ہیضہ مخصوص ہے تو نصوح اور اس کی توبہ کے ساتھ۔ مگر توبۃ النصوح میں وبا کا بیان نہ تو ڈیفو کے "جرنل آف دی پلیگ ایئر" کی طرح قصے کا تانا بانا فراہم کرتا ہے، (ڈیفو کی ایک آدھ کتاب سے نذیر احمد کی واقفیت محققین نے تقریباً ثابت ہی کردی ہے) اور نہ کامو کے "طاعون" کی طرح کسی مدافعتی تحریک (resistence) کو جنم دیتا ہے۔ (اس لئے کہ نازی جرمنی کے غلبے کو "طاعون" قرار دینے والے کامو کے برخلاف نذیر احمد ہندوستان پر انگلستان کے تسلط کے مخالف نہ تھے) بلکہ محض توبہ کا دروازہ کھولنے کا کام سرانجام دے کر رخصت ہوتا ہے۔

نصوح پر تو ہیضے کا حملہ بھی اس وقت ہوتا ہے جب وبا کا زور تقریباً ٹوٹ چلا ہے، گویا Epidemic کے اپنی Peak سے گزر جانے کے بعد اس کی Tall-End ہے۔ جو جاتے جاتے نصوح کو لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ بیماری کا زور ٹوٹ چلا ہے اور شہر میں خیال ہے کہ نواب عمدۃ الملک کی موت کے بعد وبا سمٹ جائے گی:

"غرض پورا ایک چلّہ شہر پر سختی و مصیبت کا گزرا۔ نہیں معلوم کتنے گھر غارت ہوئے، کس قدر خاندان تباہی میں آگئے، یہاں تک کہ نواب عمدۃ الملک نے ہیضہ کیا۔ کوئی دو تین گھڑی دن چڑھتے چڑھتے شہر میں یہ خبر مشہور ہوئی، اور نماز جمعہ کے بعد دیکھتے کیا ہیں کہ جنازہ جامع مسجد کے صحن میں رکھا ہے۔ یوں تو ہزارہا آدمی شہر میں تلف ہوئے مگر عمدۃ الملک کی موت سب پر بھاری تھی۔ اوّل تو ان کی ٹکر کا شہر میں کوئی رئیس نہ تھا۔ دوسرے ان کی ذات سے غریبوں کو بہت کچھ فائدہ پہنچتا تھا۔ گو ان کے مرنے کا گھر گھر ماتم تھا لیکن لوگ یہ بھی کہتے تھے کہ بس اب خدا نے ٹھنڈک ڈالی، کیوں کہ معتقدات عوام میں یہ بھی ہے کہ کسی بڑے رئیس کی بھینٹ لیے بغیر نہیں جاتی۔ غیر لوگوں نے جو کچھ سمجھا ہو یوں بھی شورش بہت کچھ فرو ہو چلی تھی اور امن و امان ہوتا جاتا تھا۔ لوگوں نے دکانیں بھی کھولنی شروع کردیں اور دنیا کا کاروبار پھر جاری ہو چلا۔"

نصوح بہت سی احتیاطی تدابیر کرچکا ہے جن پر اسے تکیہ ہے اور انسداد کی تدبیروں پر اسے تسلی بھی ہے۔ ایک رات فرانسی زردہ کھانے کے بعد وہ بیماری میں گرفتار ہوجاتا ہے، قصے کے اس ڈرامائی

موڑ پر تیماردار صلاح دیتے ہیں کہ " ہیضہ وبائی نہیں ہے"۔ لیکن " صبح ہوتے ہوتے رداءت کے کُل آثار پیدا ہو گئے۔ بردِ اطراف، تشنج، ضعف، متلی، اسہال، تشنگی، ہر ایک کیفیت اشتداد پر تھی"۔ بیماری کا ایسے وقت عود کر آنا نصوح کی خود اطمینانی پر ضرب لگا کر قصّے کے اخلاقی اثر کو اُبھارتا ہے۔ قصّے کے اس موڑ پر ڈرامائی تناؤ پیدا ہو جاتا ہے جو وبا اور بیماری کے تمثیلی مضمرات کو مزید نمایاں کرتا ہے۔
ڈرامائی تناؤ کا نقطۂ عروج نصوح کی وہ غشی نما نیند ہے جب دوا کے اثر کے تحت اس کو اکیلے دالان میں لٹا دیا ہے "تاکہ اسے نیند آجائے، اگر سو گیا تو جاننا کہ بچ گیا"۔ اس حالت میں نُصوح کو اپنی زندگی پر غور کرنے کا موقع ملتا ہے۔ یہ بیماری کا کرائسس بھی ہے اور نصوح کی زندگی کا بھی۔ بظاہر سادہ مگر عین مناسب بیانیہ تکنیک اور وبائی حملے کے علامتی معنی کے ذریعے نذیر احمد نے اس خواب کے لئے زمین ہموار کر لی ہے جو نُصوح کی اخلاقی قلبِ ماہیت کا موجب ہوگا۔ اخلاقی مقصد اور بیانیہ تکنیک، ہر دو عناصر یہاں ایک دوسرے میں اسی مناسبت سے مربوط اور منسلک ہیں کہ قصّہ گو کی سادہ بیانی میں ہنرکاری اور سلیقہ مندی کا احساس ہوتا ہے۔ "جس طرح کہا جا رہا ہے" کا قائل ہونے کے باوجود مجھے تامل اگر ہے تو اس کے بارے میں "جو کہا جا رہا ہے"۔
ہیضے کی وبا کو اعمال کی درستی اور مذہبیت کی طرف رجوع کرنے کا علامتی سبب جو نصوح نے ___ اور نصوح کے پردے میں نذیر احمد نے ___ بتایا ہے، اس کے خلاف سب سے اچھی دلیل کلیم نے دی ہے۔ وہ سرے سے باپ کا نصیحت بھرا وعظ سننے سے انکار کر دیتا ہے، اور نہ وبا سے وہ اخلاقی سبق حاصل کرتا ہے جو نذیر احمد کا مطمحِ نظر ہے۔ نُصوح کی بیوی، کلیم کو تلقین کرتی ہے کہ وہ جا کر باپ کی بات سُن لے۔ مگر کلیم کا جواب ہے کہ "میں نے یہیں سے بیٹھے بیٹھے سُن لیا" اس لئے کہ "میں جانتا ہوں جو وہ کہیں گے"۔ ماں پھر بیماری اور موت کی یاد دلاتی ہے: "ابھی ایک آفت گھر پر آچکی ہے کہ ایک چھوڑ تین تین مُردے اسی گھر سے اُٹھے مگر مطلق خوف نہیں، ذرا سا ڈر نہیں"۔

کلیم کا جواب بہت واضح ہے:

"وبا بھی ایک مرگِ انبوہ تھا۔ اچھے بُرے سبھی قسم کے لوگ مرے"۔

گویا جس نیکوکاری اور مذہبیت کی تلقین نصوح کر رہا ہے، اس کے باوجود وباء کا شکار ہو سکتا ہے اور وہ وباء سے مکمل حفاظت فراہم نہیں کر سکتی۔ کلیم کے پیش منظر میں آنے کے بعد سے قصّے میں نقطہ ہائے نظر کے متصادم سے ایک اور جہت پیدا ہو جاتی ہے۔ نصوح نے جس سبب سے نصیحت پکڑی ہے اور جس کا

احساس دلاکر اپنے گھر والوں کو مذہبیت کی طرف راغب کر رہا ہے، کلیم اس د
کر دیتا ہے۔ وبا کو ڈراوا یا علامت ماننے پر تیار نہیں ہوتا، اسے اتفاق یا فطری ا
ہی سمجھتا ہے، قصے کے عمل میں وہ نصوح کے خیالات کا مکمل Foil ہے، اس کا Counter. Point
ہے۔

کلیم آکر پورے قصے کو Transform کر دیتا ہے، بلکہ وہ نصوح کی توبہ کے پورے قضیے سے Transcend کر جاتا ہے۔ کلیم کا کردار ناول نگار کے فن کا فتح مندانہ کمال ہے۔ وہ ان تمام عناصر کی نمائندگی کر رہا ہے جو نذیر احمد کے نقطۂ نظر سے غلط ہیں اور جن کی اصلاح کے لئے انہوں نے سارے قصے کا اہتمام کیا ہے، تاہم کلیم جب بھی گفتگو یا بحث کرتا ہوا دکھایا جاتا ہے، اپنے نقطۂ نظر کی بھرپور دلالت کرتا ہے اور نذیر احمد نصوح کے نقطۂ نظر کی تردید کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اپنے نقطہ کے بالکل الٹ نقطۂ نظر کے حامل کردار کو محض تمثیلی ولن یا بدی کا پتلا بنا دینے کے بجائے اس میں انسانی وجود کی گرمی کا ایسا زندہ احساس، ناول نگار کا اعجازِ فن ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ نذیر احمد نے اس کو شعوری طور پر تخلیق کیا یا یہ کردار ان کے قلم سے نکل کر خود سر ہوگیا۔ اور اپنے خالق سے اپنی شرائط منوانے لگا۔ کلیم اپنی Condition Of Being کا ایسا احساس دلاتا ہے کہ بایدو شاید۔ اس کے وجودی مسائل کے اظہار کی داد، خونِ فرہاد کے برعکس، نذیر احمد کے سر ہی جائیگی۔ چاہے اس کردار کی تعمیر ان کی منشا کے برخلاف ہی کیوں نہ ہوئی ہو۔ بلکہ ایسے کرداروں کی تخلیق جو مصنف کے منشا سے متصادم ہونے کے باوجود اپنی زندگی تسلیم کرواتے ہوئے نظر آئیں، نذیر احمد کی ناول نگاری کا بیّن ثبوت معلوم ہوتی ہے۔
قصہ گوئی کو اخلاقی تعلیم کا وسیلۂ محض سمجھنے کی وجہ سے نذیر احمد مثالی کرداروں کے دلدادہ تھے جو نیکی و راستی کے مجسّم پیکر ہوں، مگر نیکی کے یہ پتلے چوبی تصویریں ہی معلوم ہوتے ہیں۔ میرے خیال میں نذیر احمد کے قلم کے جوہر ان کرداروں کی تخلیق میں کھلتے ہیں جو مصنف کی ناپسندیدگی (disapproval) کا سایہ ساتھ لے کر پیدا ہوتے ہیں۔ مراۃ العروس کی مزاج دار بہو اکبری، فسانۂ مبتلا کی ہریالی اور توبۃ النصوح کا کلیم، یہ ہیں ناقابلِ فراموش کردار جو محض تمثیلی پیکر معلوم ہونے کے بجائے اپنے جوہر انسانیت سے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناول دلچسپ ہیں اور زندہ ہیں تو ان Less Than Perfect انسانوں کی وجہ سے، بلکہ یہ قصے ناول بھی ہیں تو ان کرداروں کی وجہ سے۔ فاضل

نقادوں نے بڑی موشگافی کی ہے کہ نذیر احمد کے یہ قصے ناول کے بجائے تمثیل یا Allegory ہیں لیکن میرے خیال میں ایسے Round (یعنی ای ایم فورسٹر کی اصطلاح میں، Flat کے مقابلے میں Round) کردار تخلیق کرنے کی صلاحیت کی وجہ سے نذیر احمد کے ناول نگار ہونے میں شک کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ یہ کردار ایسی کئی کتابوں سے زیادہ جاندار ہیں جن کے ناول ہونے میں کسی شک کا اظہار نہیں کیا گیا۔ مثلاً شرر کے "فردوسِ بریں" میں ہیرو اور ہیروئن، حسین اور زمرد محض سرسری پرچھائیاں ہیں۔ زمرد کے بھائی کی قبر کی زیارت کے لئے گھر سے بھاگنے میں وہ نفسیاتی Motivation بھی نظر نہیں آتا جو کلیم کے گھر چھوڑ جانے میں واضح ہے۔ مگر "فردوسِ بریں" بھی ان کتابوں میں سے ہے جن میں ولن (یعنی شیخ علی وجودی) مصنف کی منشا کے برخلاف زیادہ نمایاں ہے۔ ایسے کردار کس قدر خود مختار معلوم ہوتے ہیں!

"اسے خود سری سمجھئے یا خود مختاری، کلیم سے ہماری مفصل ملاقات اس وقت ہوتی ہے جب وہ نصوح کی صحت یابی کے بعد خاندان میں "بنیاد پرستی اور راسخ الاعتقادی کے احیاء کا ساتھ دینے سے انکار کر دیتا ہے اور باپ کی بات سننے تک کا روادار نہیں ہوتا۔ ماں کے سمجھانے پر وہ اپنے وجود کے Terms Of Reference بڑے واضح انداز میں متعین کر دیتا ہے:

"یہ بھی اچھی زبردستی ہے، مان نہ مان میں تیرا مہمان۔ مجھ کو تمہارے ماں باپ ہونے سے انکار نہیں گفتگو اس بات میں ہے کہ تم کو میرے افعال میں زبردستی دخل دینے کا اختیار ہے یا نہیں۔ سو میں سمجھتا ہوں کہ نہیں ہے۔ تم کہتی ہو کہ ہم بہ مجبوری دخل دیتے ہیں اس واسطے کہ ماں باپ پر اولاد کا تعلیم کرنا فرض ہے سو اوّل تو میں اس کو داخلِ تعلیم ہی نہیں سمجھتا اور مانا کہ داخلِ تعلیم ہو بھی تو میرے نزدیک صرف بارہ برس کی عمر تک اولاد محتاجِ تعلیم ہے۔ اس کے بعد ماں باپ کو ان کے بارے میں کچھ دخل نہیں۔ وہ اپنا نفع نقصان خود سمجھ سکتے ہیں۔ اگر یہی منظور تھا کہ میں بڑا ہو کر مسجد کا ملّا نا یا قبرستان کا قرآن خواں یا لنگر خانۂ خیراتی کا ٹکڑ گدا بنوں تو شروع سے مجھ کو ایسی ہی تعلیم کی ہوتی کہ اب تک بھلا کچھ نہیں تو دو چار حج ہی کر آیا ہوتا۔ پنج آیت میں میری قراءت کی دھوم ہوتی۔ تراویح میں میرے لہجۂ قرآن خوانی کی شہرت۔ کہیں "مردہ مرتا، جائے نماز مجھ کو ملتی، کہیں قربانی ہوتی، کھال میرے پاس آتی۔ صدقے کا میں آڑھتیا ہوتا، زکوٰۃ کا ٹھیکے دار، دعوتوں کا مستحق، خیرات کا حق دار، نہ یہ کہ پڑھاؤ کچھ پوچھو کچھ سیکھاؤ اور چیز، اور امتحان لو دوسری چیز میں۔ دنیا میں جیسے اور شریف معزز خاندانوں کے بیٹے ہیں اگر میں سب

میں اچھا نہیں تو کسی سے بُرا بھی نہیں۔ مشاعرے میں میری غزل کے ساتھ مرے مشق کرنے والوں میں سب سے بڑھی چڑھی ہوتی ہے۔ شطرنج میں مرزا شاہ رخ تو خیر پرانے کھیلنے والوں میں ہیں اور حق یہ ہے کہ اچھی شطرنج کھیلتے ہیں، دوسرا کوئی مجھ کو مات کر دے تو البتہ میں اس کی ٹانگ تلے سے نکل جاؤں۔ ہمارے محلّے میں میاں وزیر بادشاہی پیادوں کے جمعدار بڑے شاطروں میں مشہور ہیں، میں فرزیں اٹھا کر ان کے ساتھ کھیلتا ہوں۔ گنجفہ اگرچہ میں کم کھیلتا ہوں لیکن میں بیٹھ جاؤں تو ایسا بھی نہیں کہ کوئی صفّو پہ نادری چڑھائے۔ اور قریب قریب یہی حال تاش اور چوسر کا ہے، کبوتر جیسے آج ہماری چھتری کے دمدار ہیں شہر میں شاید دو چار جگہ اور ہوں گے۔ پتنگ میں ایسا اڑاتا ہوں کہ ایک ڈھیلچے سے دو دو ٹھڈے کی تکل ایک نہیں تو سینکڑوں کاٹی ہوں گی۔ لکھنے سے میں عاری نہیں، پڑھنے سے میں عاجز نہیں، میں نہیں جانتا کہ امیروں اور امیرزادوں کا وہ کون سا ہنر ہے جو مجھ کو نہیں آتا ہے

قسمت سے تو ناچار ہوں اے ذوق وگرنہ   سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

کل کی بات کہ میری مدح ہوتی تھی اور مجھ کو ہر ہر بات پر شاباش ملتی تھی۔ اب دفعتاً میں ایسا بے ہنر ہو گیا کہ مجھے سیکھنے اور تعلیم پانے کی ضرورت ہے

ع   ہائے ہم کیا کہیں کیا ہو گئے کیا کیا ہو کر

میرا کون سا فعل ہے جو تم کو یا آباجان کو معلوم نہیں۔ کیا آباجان نے میری غزلیں نہیں سنیں۔ میں ان کے ہاتھ کے صاد کیے ہوئے شعر دکھا سکتا ہوں۔ ابھی پورا ایک مہینہ بھی نہیں گذرا کہ شطرنج کا ایک بڑا مشکل نقشہ آباجان نے کسی اخبار میں دیکھا تھا، اس کو میں نے حل کیا۔ کبوتر اڑائے تم نے نہیں دیکھے یا پتنگوں کی لڑائی انہوں نے نہیں سنی؟ کبھی تم نے روکا یا انہوں نے ٹوکا؟ اب یہ نئی بات البتہ سننے میں آتی ہے کہ نماز پڑھو، مسجد میں معتکف بن کر بیٹھو۔ کھیلو مت کسی یار آشنا سے ملو مت۔ بازار مت جاؤ۔ میلے میں تماشے میں مت شریک ہو بھلا کوئی مجھ سے یہ باتیں ہونے والی ہیں! ؂

تو دل خمار خانے میں بُت سے لگا چکے   وہ کعبتین چھوڑ کے کعبے کو جا چکے"

اس گفتگو میں کلیم نے اپنا کربِ ذات اس طرح بیان کر دیا ہے کہ ہیملٹ کی خود کلامی یاد آنے لگتی ہے۔ مگر کلیم کے لئے Not To Be کا تو سوال ہی نہیں ہے۔ وہ اپنے تجربے کو مقدم سمجھتا ہے اور اپنی ذہنی و جذباتی ساخت کو بدل کر جینے کے لئے راضی نہیں۔ اپنے تجربے کو مسترد

کرکے باپ کے بتائے ہوئے صراطِ مستقیم پر چلنے سے صریحاً انکار کرتے ہوئے، وہ تقریباً وہی رویہ اختیار کرتا ہے جو ہرمن ہیسے کے "سدھارتھ" میں شہزادہ اپنے باپ کے گھر سے رخصت ہوکر بھری دنیا سے نکلتے ہوئے اختیار کرتا ہے۔ سدھارتھ بڑے تحمل اور ادب سے اپنی مرضی اپنے باپ پر واضح کر دیتا ہے اور اس کے باپ کو بھی "احساس ہو جاتا ہے کہ سدھارتھ اب اس کے ساتھ گھر پر نہیں رہ سکتا، وہ تو اسے پہلے ہی چھوڑ چکا تھا"۔ سدھارتھ کے برخلاف نصوح اور کلیم میں ایسا کوئی مکالمہ نہیں ہوتا، کلیم نصوح کا سامنا کرنے سے گریز کرتا ہے۔ نصوح کے اختیار کردہ مذہبی رنگ کا مضحکہ اڑاتے ہوئے کلیم خاصے سخت الفاظ استعمال کرتا ہے۔ خدا جانے، نذیر احمد نے کس دل سے لکھے ہوں گے۔ (لیکن اہم بات، اور ناول نگار کی حیثیت سے ان کا امتیاز یہ ہے کہ کہانی کے تقاضے کے مطابق ایسے الفاظ بھی لکھے جو ان کے معتقدات کے برخلاف تھے) مگر یہ الفاظ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں کہ قصے کے بنیادی تصادم کو اجاگر کرتے ہیں۔ کلیم کی گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ مذہبی رجحان کو ملائیت اور ملائیت کو کس قدر ناقابلِ برداشت رویہ سمجھا جاتا ہے۔ کلیم اپنے زمانے کا لبرل ہے اور اس کے خیالات اس طبقے کے آئینہ دار۔ اور یہ رویہ کلیم ہی کا نہیں، آج کے کسی بھی لبرل دانش ور کا ہو سکتا ہے۔ کلیم کی اس گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ مذہبی راسخ الاعتقادی (orthodoxy) اور **Fundamentalism** کا ایک بڑا واشگاف تضاد اس ثقافت سے ہے، چاہے آپ اسے **Decadent** ہی کہہ لیں، جو شمالی ہندوستان کے مسلمانوں میں ارتقا پذیر ہوئی[۲]۔ کلیم اپنے عہد کا انتہائی مہذب اور **Cultured** نمائندہ ہے۔ اس کا مسئلہ اٹھتا ہی اس لئے ہے کہ وہ ایک مخصوص طرزِ معاشرت کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے اور وہ انداز اس کے لئے اتنی اہمیت رکھتا ہے کہ وہ اس کو باپ کی نصیحت پر بدل نہیں سکتا۔ کلیم اور نصوح کا یہ تصادم دراصل ہندوستانی مسلمانوں کے اجتماعی کردار کی دو انتہاؤں کا تصادم ہے۔ مسلمانوں کے قومی تشخص میں نصوح بھی مضمر ہے اور کلیم بھی پنہاں ہے۔ کبھی ایک حاوی ہو جاتا ہے، کبھی دوسرا۔

---

[۲] اس راسخ الاعتقادی کو انگریزی اصطلاح کے ترجمے میں ہمارے تجزیہ نگار حضرات "بنیاد پرستی" کہہ دیتے ہیں۔ اسلام کی بنیادی اساس پر مضبوطی سے رہنے کو "رجعت سوئے عرب" اور مائل بہ تشدد ملائیت سمجھنا، خلط مبحث کی ایسی خطرناک مثال ہے، جس نے موجودہ معاشرے کے فکری بحران پر خطرناک نتائج مرتب کیے ہیں۔

لیکن دونوں اپنا یہ تضاد حل نہیں کر سکتے۔ "توبتہ النصوح" کی ڈرامائیت اسی کشمکش سے اُبھری ہے۔
نصوح اور کلیم کے کرداروں نے اس سرد جنگ کو درمیانے طبقے تک پہنچا دیا ہے جو ۱۸۵۷ء
سے پیش تر (یا اس ناول کی Chronology میں وبا سے پیش تر کیوں کہ اس میں ۵۷ء کا ذکر تو ہے ہی
نہیں، یا پھر ہم ہیضے کی وبا کو غدر کے بارے میں نذیر احمد کا تبصرہ سمجھیں؟) خانقاہ اور دربار کی کشمکش
تھی۔ نصوح اور کلیم علی الترتیب دونوں ان رجحانات کے نمائندہ ہیں، اور جلد ہی ہم پر واضح ہو جاتا ہے کہ
اس کشمکش سے ایک گھرانے کا طور طریق ہی متاثر نہیں ہے بلکہ اس کے ثقافتی اور سیاسی پہلو بھی مترشح ہیں۔
اگرچہ نذیر احمد نے جس وقت یہ ناول لکھا، خانقاہ بھی زد پہ تھی اور دربار بھی ڈانواں ڈول ہو چکا تھا
مگر یہ تصادم ہند اسلامی تہذیب کے تاریخی و ثقافتی عمل کے دوران بڑی اہمیت کا حامل رہا، اور
نذیر احمد نے اسے درمیانے طبقے میں بھی کارفرما دکھایا۔ اس تہذیب میں امیر خسروؒ جیسی شخصیات کے
درود سے ان متحارب عناصر کے اتصال کا امکان بھی تھا۔ مگر اب یہ معاشرہ امیر خسروؒ جیسی شخصیت
کے پیدا کرنے سے تو درکنار، بقول انتظار حسین، ایک تخلیقی اکائی کے طور پہ انہیں سمجھنے کے قابل بھی نہیں
رہا۔ اس دوران یہ معاشرہ جن وباؤں کی زد پر رہا ہے، وہ ہیضے سے کم ہلاک نہیں، حالاں کہ ان سب
کا علاج ہم نے نصوح کی توبہ میں ڈھونڈنا چاہا ہے۔

جس وبا پر توبہ کا یہ سہارا سب سے کم کارگر ثابت ہوا ہے، اس کی نشاندہی نذیر احمد کے ایک اور
اہم ناول "ابن الوقت" سے ہوتی ہے۔ مغرب سے آنے والی سفید وبا۔ مغرب اور مشرق کی جس آویزش
کو آج محمد حسن عسکری ہمارا سب سے بڑا اجتماعی مسئلہ بتاتے ہیں، اسے اوّل اوّل ہم ابن الوقت میں ہی دیکھتے
ہیں۔ اس مقدمے میں بھی نذیر احمد اہم گواہ ہیں۔ اور جرح کے لائق۔ مگر ایک عجیب بات ہوئی ہے۔
نصوح تو جوں کا توں رہا، مگر کلیم کو دربار نہ مل سکا تو وہ "توبتہ النصوح" سے نکل کر "ابن الوقت" میں
چلا آیا۔ اب نصوح اور کلیم کا جو تضاد اُبھرا ہے، اس میں کلیم ابن الوقت کی خصوصیات سے بھی لیس
مغرب کا دلدادہ، سائنس کا قائل اور جدیدیت کا پیرو۔ آج کے کلیم کو اپنے لبرل خیالات کی پشت پناہی
کے لئے وہ ثقافتی بانکپن تو میسر نہیں جو اس وقت کا خاصّہ تھا۔ آج کا کلیم، نصوح سے ناراض ہو کر
نکلتا ہے تو مرزا ظاہر دار بیگ کے گھر کا رخ کرنے کے بجائے ابن الوقت سے تقویت حاصل کرتا ہے۔
یہ آج کے ان تمام نوجوانوں کی کہانی ہے جو مذہبی راسخ الاعتقادی سے روٹھ کر نکلتے ہیں تو سید ھا راستہ

مغرب کی طرف جاتا، ہو الملتا ہے۔ یا اگر اُدھر سے واپس آتے ہیں تو اسی شدّت سے۔ درمیان کا کوئی راستہ نہیں۔ تضاد اب بھی موجود ہے!

کلیم کی محولہ بالا گفتگو بڑے بچے تُلے اور پختہ کارانہ اظہارِ ذات کی آئینہ دار ہے۔ اردو کے جدید تر افسانوی ادب میں بھی شاید ہی کوئی ایسا کردار ملے جو اپنی شرطِ حیات کو اس وضاحت کے ساتھ بیان کر سکے۔ اس طرزِ حیات سے اپنی وابستگی کے سبب ہی کلیم، باپ کی بتائی ہوئی راہ پر کاربند ہو جانے سے انکاری ہے۔ کلیم ان معنوں میں آج کے دور کا وجودی (existentialist) ہیرو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے رویّے کا شعوری طور پر انتخاب کرتا ہے، اور اپنے فیصلے کے مضمرات کو Live کرنے کا سزاوار ہے۔ لیکن کلیم پر جہاں ایک جبر نصوح کا ہے (جس سے وہ اپنے انکار کے ذریعے آزاد ہو جاتا ہے) وہیں اس پر دوسرا جبر ڈپٹی نذیر احمد کا ہے، جن کے پنجۂ قدرت سے وہ بہت پھڑ پھڑانے کے باوجود نکل نہیں سکتا۔ ناول کا عمل، جس طرح آگے بڑھتا ہے، کلیم پر عرصۂ حیات تنگ ہوا جاتا ہے۔ خود آگہی اور وجودی انتخاب اس کی کوئی مدد نہیں کرتے اور اسے ٹھکانے کی تلاش میں دربدر کی ٹھوکریں کھانی پڑتی ہیں۔ یہاں تک کہ مرزا ظاہر دار بیگ تک کا دروازہ کھٹکھٹانا پڑتا ہے۔ وہی کلیم جو حد درجہ ہنرمند و مہذب تھا، Connosseur تھا، برے حالوں میں باپ کے پاس لایا جاتا ہے، جہاں نصوح اسے وہ وعظ سنا کر ہی دم لیتا ہے جو کئی دن سے اس کے لئے تیار کئے بیٹھا تھا۔ کلیم اب Soldier Of Fortune بن چکا ہے۔ نذیر احمد اور نصوح کے ہاتھوں اس کا Betrayal مکمل ہے۔ دراصل کلیم کا یہ زوال اور نذیر احمد کے ہاتھوں اس کی یہ درگت اس مخاصمانہ رویّے کا غماز ہے جو یہ معاشرہ اپنے ہنرمند نوجوان کے ساتھ روا رکھتا ہے کہ ان کی آگہی کی باقاعدہ بیخ کنی کی جائے Initiative کے اظہار کے مواقع بند کئے جائیں اور رنگارنگ قدغنوں کے ذریعے انہیں اپنی مرضی پر چلایا جائے۔ ہمارے معاشرے کی اس روش کا 'توبۃ النصوح' میں بڑا واضح اظہار ہوا ہے۔

کلیم کو برا فروختہ نوجوان یا آج کا اینگری ینگ مین بھی کہا گیا ہے۔ مجھے تو وہ ایک پورے تہذیبی المیے کا ہیرو نظر آتا ہے۔ اس کے خلاف سازش کامیاب ہو جاتی ہے اور اس کا Betrayal اس وقت مکمل ہو جاتا ہے جب نصوح اس کی ذات سے انتقام نہیں لے سکتا تو اس کے آدرشوں، اس کے تہذیبی رویّوں کی مذمت کرنے اور انتقام لینے کے لئے اس کا سامان توڑ پھوڑ دیتا ہے اور اس

کی کتابیں جلا دیتا ہے۔ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ یہ منظر تمام ادب کے انتہائی افسوسناک مناظر میں سے ہے۔

"اس (خلوت خانے) میں تکلّف کے معمولی ساز و سامان کے علاوہ کتابوں کی ایک الماری تھی دیکھنے میں تو اتنی جلدیں تھیں کہ انسان ان کی فہرست لکھنی چاہے تو سارے دن میں بھی تمام نہ ہو۔ لیکن کیا اردو کیا فارسی، سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں۔ جھوٹے قصے نیلے بیہودہ باتیں، فحش مطلب لچّر مضمون، اخلاق سے بعید، حیا سے دور، نصوح ان کتابوں کی جلد کی عمدگی، خط کی پاکیزگی، کاغذ کی صفائی، عبارت کی خوبی، طرزِ ادا کی برجستگی پر نظر کرتا تھا تو کلیم کا کتب خانہ اس کو ذخیرۂ بے بہا معلوم ہوتا تھا مگر معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سوختنی اور دریدنی تھی۔ اسی تردّد میں اس کو دوپہر ہو گئی کئی مرتبہ کھانے کے لئے گھر سے اس کی طلب ہوئی مگر اس کو فرصت نہ تھی۔ بار بار کتابوں کو اُلٹ اُلٹ کر دیکھتا تھا اور رکھ رکھ دیتا تھا۔ آخر کار یہی رائے قرار پائی کہ ان کو جلا دینا ہی بہتر ہے۔ چنانچہ بھری الماری کتابیں لکڑی کنڈے کی طرح اوپر تلے رکھ آگ لگا دی۔"

ان کتابوں کے جلے ہوئے اوراق اڑ اڑ کر ہمارے پاس آتے ہیں۔ ان کتابوں کی راکھ بہت سے سوال کرتی ہے۔ اسلام اور کتب سوزی کی روایت کے تاریخی تعلق پر تحقیق کرنے والے ایرانی مورخین نے ثابت کیا ہے کہ اسلامی ولولے یا تسخیرِ مصر کو اسکندریہ کے کتب خانے کے جلا دیئے جانے سے کوئی علاقہ نہیں۔ لیکن نصوح کتابیں جلانے کا ارادہ کرتا ہے تو اس کا بنیادی سبب اس کی عود کر آئی ہوئی راسخ الاعتقادی ہے۔ مذہبی اصلاح کا جذبہ (جس کی وجہ سے نصوح میں نومسلموں کا سا جوش ہے) مسلکِ دینی پر کاربند رہنے اور مذہب کے ضابطۂ اخلاق کا اپنے گھرانے میں احیاء کرنے کی خواہش ہی اس کو وہ دلائل فراہم کرتی ہیں جن کی رو سے وہ کتابوں کو سوختنی اور دریدنی قرار دیتا ہے۔ شاید وہ اس لئے کتابوں کو جلا کر دم لیتا ہے کہ اُس کے بس میں نہیں کہ کلیم کو اور ان کتابوں کے مصنفوں کو عیسائی معاشرے کے Heretics کی طرح Stake پر کھڑا کر کے آگ لگا دے۔ غالباً یہ نصوح کے ارتقاء کا اگلا قدم ہوتا۔ اور یہ اس معاشرے میں ممکن بھی ہے۔ جہاں نصوح کا دائرۂ اختیار گھر سے آگے بڑھ گیا ہے۔ نذیر احمد، نصوح کے تردّد کا ذکر تو کرتے ہیں، مگر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ نصوح کے عمل کو ان کی واضح تائید حاصل ہے۔ وہ کتابوں سے بھری الماری کو "لکڑی کنڈے" کے برابر کر دیتے ہیں اور ان کا قلم نہیں لرزتا؟ کیا نصوح کا ہاتھ اس وقت کانپا تھا؟ نصوح کا ہاتھ نہیں کانپا ہوگا،

کیوں کہ اس کے پاس ایسا یقین تھا جو اپنے رویّے کو قطعاً حق بجانب سمجھنے ہی سے آتا ہے۔ مجھے جذبے کی اس جارحیت سے خوف آتا ہے۔ تاریخ کا ایک عجیب، عبرت انگیز تضاد یہ ہے کہ کتب سوزی کے جس عمل کی سفارش نذیر احمد نے نصوح کے حوالے سے کی، اس کا شکار وہ خود ہی ہو گئے۔ "امہات الامّہ" پر ثقہ مولویوں نے اعتراض ہی نہیں کئے بلکہ اس کے نسخے برسرِ عام جلوا کر دم لیا۔ کہا جاتا ہے کہ اس سلوک سے نذیر احمد اتنے دلبرداشتہ ہوئے کہ تصنیف و تالیف ہی ترک کر دی۔ ہوگیا انہیں نصوح اور کلیم کا خیال آیا تھا؟

وہ یقین جو میر فرش سے سامان کچل سکتا ہے اور کتابوں کو لکڑی کنڈے کی طرح آگ لگا سکتا ہے ______ نصوح کا یہ عمل سندیپن چٹوپادھیائے کے افسانوی کردار راج موہن کا سا Quiet Desparation نہیں، جو خودکشی کے مترادف کے طور پر اپنی کتابوں کو آگ لگا دیتا ہے، اور اونامونو کی "زندگی کا احساسِ الم" اور دیگر بنگالی کتابوں کو جلتے ہوئے دیکھ کر گویا اپنے انٹلکچوئل Stalemate کو ظاہر کر دیتا ہے۔ نصوح کوئی راجموہن نہیں۔ اس کے عمل کا محرک سراسر نظریاتی۔ بلکہ Ideological ہے۔ اور یقیناً اسی لئے زیادہ خطرناک بھی ہے۔ آئیڈیالوجی کے نام پر اسی شدومد سے کتابیں نازی جرمنی میں جلائی گئی تھیں۔ اور یہاں نصوح کے خیالات میں مضمر فاشزم کا رجحان کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ یہ رجحان اس لئے اور بھی زیادہ خطرناک ہے کہ اخلاقی، مذہبی بنیادوں پر کتابوں کے Condemnation اور ان کو فحش قرار دے کر سوختنی، دریدنی سمجھنے کے اس رجحان کی بڑی واضح بازگشت آج ہمارے معاشرے میں سنائی دیتی ہے۔ آخر کو ہم نصوح کی توبہ میں زندہ ہیں۔!!

نذیر احمد اور نصوح کتابوں کے جلائے جانے کو حق بجانب قرار دینے کے لئے "سانپ سے زیادہ موذی اور اس سے کہیں زیادہ خطرناک" اور "ان کی قیمت چوری اور ٹھگی کے مال سے بڑھ کر حرام" قرار دے دیتے ہیں کہ "کلیم کو بہٹکا رکیا ہے، اسی سانپ کا زہر اس کو چڑھا ہوا ہے، اور شیطان نے یہی منتر اس پر پڑھ کر پھونک دیا ہے"۔ نصوح کی بیوی فہمیدہ ابتداء میں اس عمل کے بارے میں سوال کرتی ہے:

"کتاب کا جلانا غصّے کی بات نہیں تو کیا عقل کی بات ہے۔ میں نے تو سنا ہے کہ کاغذ کا جلانا بڑا گناہ ہے، نہ کہ کتاب۔ لوگ کہیں ذرا سا پرزہ پڑا پاتے ہیں

تو اُٹھاکر آنکھوں سے لگاتے ہیں. کتاب کو بھولے سے ٹھوکر لگ جاتی ہے تو توبہ توبہ
کرکے چومتے اور ماتھے چڑھاتے ہیں۔"

نصوح کے نزدیک یہ کتابیں اور ان کا پڑھنا "وحشیوں کا کام" ہے۔ الا ماشاء اللہ "وحشیوں کا کام"
کیا ہوتا ہے یہ تو نصوح کی اس تہذیب دشمنی سے ظاہر ہے کہ وہ کلیم کا کتب خانہ جلا دیتا ہے اور علیم سے
لے کر کلیاتِ آتش اور دیوان شرر بھی دو چار جگہ سے کھول کر دیکھتا ہے اور یہ فیصلہ کرکے ان کے مضامین
بھی بے ہودہ ہیں، ان کو جلا دینے کے لئے "بسم اللہ" کہتا ہے۔ دیوان شرر تو نہ معلوم کس کا ہے (عبدالحلیم
شرر کا تو ہو نہیں سکتا) کلیات آتش کو بے ہودہ قرار دینا نذیر احمد ہی کا دل گردہ ہے۔ "محرمِ ابرِ
رواں" والے اشعار کے ساتھ ساتھ آتش کے ہاں صوفیانہ اور اخلاقی مضامین کی وہ کثرت ہے کہ
اردو کے کسی اور شاعر میں کم ہی ملے گی۔ کلیم کے کتب خانے میں کلیاتِ میر درد کا جو نسخہ ہوگا، اس
کے ساتھ بھی یقیناً یہی سلوک ہوا ہوگا۔ میر درد اور آتش کے لیے جن مضامین کا بیان بالکل مناسب
تھا، وہ نذیر احمد تک آتے آتے مخربِ اخلاق اور وحشیانہ ہو گئے۔ علیم کی زبانی کلیم کی خریدی ہوئی
جن کتابوں کے نام ملتے ہیں، وہ اردو فارسی کے کلاسیکی سرمائے کا وقیع حصہ ہیں، ان کو آگ میں
جھونکنا، ثقافتی قتل کی ایک مکروہ صورت ہے مگر نذیر احمد کے ہاتھوں میں سنسر شپ کی قینچی تو
شیخ سعدیؒ علیہ الرحمۃ پر بھی چل جاتی ہے کہ نصوح کو کئی سطروں پر سیاہی پھیرنے اور پورے پورے
اوراق پر سادہ کاغذ چپکانے کی ضرورت پڑتی ہے، مبادا اس کی بیوی "بیہودہ، فحش" باتیں نہ
پڑھ لے۔ آئیڈیالوجی سے متاثر سنسر شپ کی اتنی شکلیں ہمارے معاشرے میں موجود ہیں کہ ایسا لگتا ہے
کہ نصوح کی بے قرار روح "آدم بو، آدم بو" پکارتی پھر رہی ہے کہ یہ کتاب سوختنی ہے اور یہ کتاب
دریدنی۔ نصوح کی وحشت نت نئے روپ بدل کر آتی ہے اور بار بار ظاہر ہوتی ہے۔ نصوح کی یہ
وحشت فرو نہیں ہوئی اور اس نے ایک سیاسی شناخت حاصل کرلی ہے۔ حالیہ برسوں میں "عریانی
فحاشی کے خلاف اور "ترکِ منکرات" کے لئے دائیں بازو کی سیاسی، مذہبی جماعتوں کی چلائی ہوئی مہمات سے
"توبۃ النصوح" کی مشابہت اتنی واضح ہے کہ یہ ناول معاصرانہ سیاسی حکایت معلوم ہوتا ہے۔
ستم ظریفی یہ ہے کہ جس وقت کلیم کا کتب خانہ جلایا جا رہا ہے، اس وقت وہ مرزا ظاہر دار
بیگ کی مدد کا محتاج ہوگیا ہے اور نذیر احمد اس کے شاعرانہ ہنر کی تعریف کر رہے ہیں :

"شعر و سخن کے اعتبار سے ہم بھی کلیم کو شاباش دیتے ہیں کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ معاملہ اچھا باندھتا ہے۔ تضمین میں گرہ خوب لگاتا ہے۔ بندش بھی خاصی ہوتی ہے قصیدہ بھی بُرا نہیں۔ طبیعت مضمون آفرینی پر بھی مائل ہے۔ مثنوی تو خیر مگر رباعی اس کی لاجواب ہوتی ہے۔ مقطع میں تخلص کا نباہ یا تو متاخرین میں مومنؔ مرحوم میں دیکھا یا اب ماشاء اللہ میاں کلیم میں۔ صنائع لفظی کے اتنے التزام پر بے ساختگی کی ادا قابلِ آفرین ہے۔ قصیدے کی تشبیب بعد چندے سوداؔ کے لگ بھگ ہونے والی ہے۔ چشم بددور، چھ سات برس کی مشق میں دو دیوانوں کا مرتب ہو جانا کچھ تھوڑی بات نہیں۔ شہر میں بھلا کچھ نہیں تو سو دو سو غزلیں لوگوں کے زبان زد ہوں گی۔ سچ ہے قبولِ سخن خدا داد بات ہے۔ الغرض شاعری میں کلیم کی لن ترانیاں چنداں بے جا نہ تھیں"۔

مگر اس کا یہ ہنر بھی عیب بن جاتا ہے۔ نذیر احمد کے نزدیک یہ انداز شعر "شاعری کی پھٹکار" ہے۔ شاعری کے بارے میں نصوح کتاب سوزی کے وقت اپنے خیالات ظاہر کر دیتا ہے اور اس کے یہ خیالات فی الاصل مولانا حالیؔ کا مزید مولویانہ ایڈیشن معلوم ہوتے ہیں:

"شاعری اپنی ذات سے بُری نہیں۔ بلکہ اس اعتبار سے کہ زبان دانی کی عمدہ لیاقت کا نام شاعری ہے، ضرور تعریف کی بات ہے۔ لیکن لوگوں نے ایک عام دستور قرار دے رکھا ہے کہ اس لیاقت کو ہمیشہ بُرے اور بیہودہ خیالات میں صرف کرتے ہیں۔ اس وجہ سے دینداروں کی نظر میں شاعری عیب و گناہ ہے۔ اب شاعری اسی کا نام ہے کہ کسی کی ہجو کہیے کہ وہ داخلِ غیبت ہے، یا مدح بے جا لکھیے کہ وہ کذب و بطالت ہے۔ یا عشق و عیاشی کے ناپاک خیالات میں کوئی مضمون سوچیے کہ وہ خلافِ شریعت ہے، یا مسائلِ دین اور اہلِ دین کے ساتھ تمسخر و استہزا کیجیے کہ وہ کفر و معصیت ہے"۔

اس شاعری کی بدعت سے پاک معاشرہ دکھانے کا موقع بھی مل جاتا ہے جب کلیم دولت آباد پہنچتا ہے نقادوں نے مرزا ظاہر دار بیگ کے مرقعے کی بہت تعریف کی ہے اور بجا کی ہے، لیکن ریاست دولت آباد کی واضح سیاسی معنویت پر کوئی تبصرہ نہیں کیا ہے۔ کلیم جب اس ریاست کی شہرت سنتا ہے تو یہ "چھوٹا لکھنؤ" تھی جس سے نذیر احمد کا یہ مطلب ہے کہ دربار میں "خوشامدی صلاح کار، لچے مصاحب" جمع تھے، اور

"دربارِعیاشی میں ضرب المثل" تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ الفاظ غدر کے کسی انگریز مبصر کے ہیں، ایک ہندوستانی کے نہیں۔ جس وقت کلیم قصیدہ لے کر وہاں پہنچتا ہے، ریاست کا انتظام فرنگی حکومت نے ایک کمیٹی کے سپرد کر دیا ہے۔ اور کلیم کو "بانکے ٹیڑھے رنگیلے سجیلے وضع دار لوگوں کے بجائے بڑے بڑے ریشائیل مولوی پگڑ اور عمامے باندھے بیٹھے" نظر آتے ہیں، کلیم صدر اعظم کے سامنے شعر پڑھ دینے کی جسارت کر دیتا ہے لیکن جلد ہی اسے بتا دیا جاتا ہے:

"انتظامِ جدید کے مطابق ریاست میں کوئی خدمتِ شاعری باقی نہیں۔"

دولت آباد ایک لحاظ سے نذیر احمد کا اسلامی یوٹوپیا ہے جس میں سے انہوں نے شاعری کو اس طرح خارج کر دیا ہے جیسے افلاطون نے اپنی مثالی جمہوریہ سے خارج کر دیا تھا۔ اس ریاست کے منتظمین گاڑھی، عربی زدہ اردو بولتے ہیں، شعر پڑھنا گستاخی ہے اور سب بارِیش مولوی ہیں۔ رعایا کا تو کچھ خاص مذکور نہیں۔ اس ریاست میں کلیم سے زیادہ نصوح کا دل لگتا کہ اس کے خیالات کے مطابق تھی۔ کیا اسے جدید دور میں اسلامی نظم و نسق کے مطابق چلنے والی ریاست کے تصور کا ابتدائی خاکہ کہا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کے مضمرات ثقافتی اور اس سے زیادہ سیاسی ہیں۔ اس سوال سے نکلنے والا ایک اور سوال بھی مجھے پریشان کئے دے رہا ہے: اس صالح ریاست میں کلیم جو شاعر کے طور پر داخل نہ ہو سکا، ایک Swash Buckling سپاہی کے طور پر آخر کیوں معزز اور منصب کے قابل ٹھہرا؟

صدر اعظم سے ملاقات کے بعد اس ریاست کے بارے میں کلیم کے خیالات بھی حسبِ معمول دو ٹوک ہیں:

"اجی بس، شعر فہمی عالم بالا معلوم شد۔ آوازِ دہل دور، چوں دُم بر داشتم مادہ خر برآمد۔ کوڑ مغز، جسدِ بے روح، جمادِ بے حس، افسردہ، دل مردہ، سنگ نشیند بجائے گیپانی۔ زمانہ ناہنجار کے انقلاب دیکھئے۔ ایوانِ ریاست کیا ہے فتح پوری کی مسجد ہے۔"

کلیم کی یہ فقرے بازی ــــ اور ایک بار پھر نذیر احمد کا پیرایۂ بیان توجہ طلب ہے ــــ آج مجھے سیاسی اصطلاحوں سے مملو نظر آتی ہے۔ یہ سیاسی اعتبار سے معنی خیز ہوتا کلیم کے ایک اور بیان میں تو عروج پر پہنچا ہوا ہے۔ اور اس لئے زیادہ توجہ طلب ہے کہ یہاں مذکور اس کے ذاتی و انفرادی مسئلے کا ہے۔ نصوح کے جذباتی وعظ کے جواب میں کلیم کا یہ بیان خود آگہی کا وہی زاویہ ہے، جو ماں سے کلیم کی گفتگو میں نمایاں نظر آتا ہے:

"مجھ کو معلوم ہے کہ آپ چند روز سے دین داری اور خدا پرستی کے نام سے نئے نئے دستور، نئے نئے طریقے، نئے نئے قاعدے گھر میں جاری کرنا چاہتے ہیں اور اس جدید انتظام میں جیسا کچھ اہتمام آپ کو منظور ہے، میں کیا گھر میں کوئی متنفس اس سے بے خبر نہیں رہ سکتا۔ ہر شخص اس بات کو اچھی طرح سے جان چکا ہے کہ اس انتظامِ جدید کی مخالفت کے ساتھ وہ گھر میں رہ نہیں سکتا۔ بس میں نے اپنی طرف سے بہتیری کوشش کی کہ مجھ کو اپنی مخالفت آپ کے روبرو ظاہر کرنے کی ضرورت نہ ہو۔ مگر آپ کے اصرار نے مجھ کو مجبور کر دیا اور اب ناچار مجھ کو کہنا پڑا کہ میں شروع سے اس انتظام کا مخالف ہوں۔ اور میرا گریز میری رائے کے ظاہر کر دینے کے لئے کافی تھا۔ میں ایک بال برابر اپنی طرزِ زندگی کو نہیں بدل سکتا۔ اور اگر جبراً اور سخت گیری کے خوف سے اپنی رائے کی آزادی باقی نہ رکھ سکوں، تو تف ہے میری ہمت پر، اور نفرین ہے میری غیرت پر اور میں اس میں بھی کلام نہیں کرتا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے۔ مگر اس جبری انتظام کے وہی لوگ پابند ہو سکتے ہیں جن کو ان کی واجبیت تسلیم ہو یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں، اور چوں کہ میں دونوں شقوں سے خارج ہوں، میں نے اپنی عافیت اسی میں سمجھی کہ گھر سے الگ ہو جاؤں۔"

کلیم کا ذاتی مسئلہ اور ناول کی اجتماعی سیاسی جہت، یہاں دونوں مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ شاید اسی لئے یہ ٹکڑا اتنا معنی خیز ہے کہ مجھے آج کے معاشرے میں جاری مباحث پر ایک مکمل تبصرہ معلوم ہوتا ہے جہاں نصوح کا جدید انتظام قومی اور قانونی سطح پر سامنے آیا ہے۔ نصوح اور کلیم کا یہ تصادم، نذیر احمد کے اتنے برس بعد بھی آج ہمارے معاشرے میں برپا عبقری کشمکش کی ایسی بھرپور تصویر ہے کہ اس کی دوسری کوئی اور مثال نہیں۔

میرے واسطے تو ناول کا یہ حصہ سب سے زیادہ اہم ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے، وہ کلیم کا مکمل **Betrayal** ہے۔ ایک اتفاقی زخم، بیماری، ہلاکت، بسترِ مرگ پر توبہ ——— کلیم کی موت، نکمی لاحاصل، بے مصرف موت قطعاً مہمل (absurd) ہے، مگر میں کلیم کو ایسی موت مرتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔ کلیم مر کر بھی آج کے معاشرے میں زندہ ہے۔ وہ آج کے معاشرے میں قطعاً اجنبی نہیں۔ یہ اس کی آخری اور واحد کامیابی ہے۔ اس کا انکار ہمارے لئے آج کس قدر معنی خیز ہے۔

اور یہ کامیابی دراصل ناول کے طور پر توبۃ النصوح کی کامیابی ہے۔ یہ ناول ایسا **Paradigm** ہے جس میں ہمارے اجتماعی کردار کے دو رخ اس طرح سے اپنا اظہار پا گئے ہیں کہ

ان کے لئے اس ناول کے کرداروں سے بہتر شناخت کوئی اور نہیں۔ ہمارے معاشرے کی نمود و نمائش، اندر کی زبوں حالی پر منڈھی ہوئی چرب زبان ریا کاری (hypocrisy) کی بڑی بھرپور تصویر مرزا ظاہر دار بیگ کی صورت میں ملتی ہے۔ یہ توجی اور حاجی بغلول کا جیسا مزاحیہ کردار نہیں، طنز اور Irony کے گہرے اور کاری وار کرنے والے خطوط سے بنایا ہوا مرقع ہے جو آج کے معاشرے کا بڑا واضح ٹائپ ہے۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ آج کسی کے پاس نذیر احمد کا سا قلم ہو تو وہ یہاں مرزا ظاہر دار بیگ کے باقی ایڈونچرز ان کے عروج و اقتدار کا قصہ لکھے۔ مرزا ظاہر دار بیگ تو خیر ناول کا ضمنی کردار ہیں ناول کا مرکز تو نصوح اور کلیم کی وہ ڈرامائی کشمکش ہے جو محض ایک خاندان کے اندر کی شکست و ریخت کا قصہ نہیں بلکہ معاشرے کے دو اہم اور متضاد رجحانات کے ٹکراؤ کی داستان ہے۔ نذیر احمد نے ان دونوں عناصر کو پہچان کر بیان کر دیا ہے اور ان کے درمیان کشمکش کا احوال بھی رقم کر دیا ہے۔ ان معنوں میں نصوح اور کلیم Proto Type معلوم ہوتے ہیں اور ان کے درمیان جو کشمکش جاری ہے وہ کسی نہ کسی مقام پر ہماری زندگیوں کو چھو کر گزرتی ہے، اور اسی سے یہ فیصلہ ہوگا کہ ہمارا معاشرہ آئندہ کیا رخ اختیار کرے گا۔ اسی لئے مجھے "توبۃ النصوح" اتنی کلیدی کتاب معلوم ہوتی ہے۔ مگر ذرا سوچئے کہ کلیم کی موت، کتب سوزی، نصوح کی توبہ ــــ یہ سب ہیضے کی وبا سے شروع ہوا تھا۔

صفحہ ۶ ، کا فٹ نوٹ ؎ : دونظاموں کا یہ ٹکراؤ، احمد علی کے "دلی کی ایک شام" میں اور زیادہ واضح ہے۔ نصوح کی بیماری اور نذیر احمد کے شہر کے درمیان ایک اور تصادم کا نقشہ اس ناول میں ابھرا ہے اور اس طرح کر اس کی داد عسکری صاحب نے بھی دی ہے۔

تصحیح

(۱) . پچھلے شمارے میں وزیر آغا کی نظم "لبیک" میں دوسری سطر چھوٹ گئی ہے۔ درست کرلیں۔ "تیسرا گلاب الیسا بدن"۔

(۲) "روداد حیات" کی مصنفہ کا نام رفعت سلطانہ درج ہوا ہے۔ صحیح نام رفعت جاوید ہے۔

ادارہ ان غلطیوں کے لئے وزیر آغا اور رفعت جاوید سے معذرت خواہ ہے۔

آصف فرخی

کہو میاں گڈے

(۱)

ہر ایک کے لیے اس کا اپنا عفریت ـــــ بودیلیئر کی اس نثری نظم میں لوگوں کی ایک قطار ہے جس میں ہر ایک شخص اپنی پیٹھ پر اپنا واہمہ، اپنا جنون، مراق، خبط، آسیب لادے ہوئے ہے۔ ناقابلِ تسخیر بے اعتنائی اس اسرار کو سمجھنے نہیں دیتی ۔ یہ اسرار، کسی دور دراز کھڑکی میں رکھی ہوئی نشانے کی گڑیا بن کر ایک اور ہولناک نظم میں نظر آتا ہے :

"دلیر نشانہ باز"

بگھی جنگل میں سے گزر رہی تھی کہ اس نے چاند ماری کے علاقے کے پاس ٹھہرنے کا حکم دیا اور کہنے لگا کہ اس میں بہت لطف آئے گا کہ کچھ کارتوس وقت کو مارنے کی کوشش میں چلائے۔ اس عفریت کو مارنا بہت ہی عامیانہ اور جائز ترین مشغلہ نہیں ہے جو کوئی بھی اختیار کر سکتا ہے؟ اور اس نے بڑے بانک پن سے بازو اپنی محبوبہ کی طرف بڑھایا، اس کی لذّت اندوز اور نفرت انگیز بیوی، وہ پُر اسرار بیوی جس کی وجہ سے اس نے بہت سے سُکھ اور بے اندازہ دکھ حاصل کیے اور شاید اپنی نابغۂ روزگار ہستی بھی۔

کئی گولیاں نشانے سے بہت دور جا کر گریں ان میں سے ایک تو چھت میں جا کر پیوست ہو گئی، اور جب وہ حسین عورت دیوانہ وار ہنس رہی تھی، اپنے شوہر کی نشانہ بازی کا مذاق اڑا رہی تھی تو وہ مڑ کر اس کے روبرو ہو گیا اور کہنے لگا: تمہیں وہاں وہ گڑیا نظر آ رہی ہے، وہ جس نے تیوری چڑھائی ہوئی ہے اور چہرے پر بڑا غرور ہے؟ اچھا، میری دل رُبا حور! میں یہ تصوّر کیے لیتا ہوں کہ وہ تم ہو۔" اور اس نے آنکھیں بند کر لیں اور لبلبی دبا دی۔ گڑیا کا سر جھٹّا سا اڑ گیا۔

پھر وہ اپنی محبوب بیوی، اس لذّت اندوز اور نفرت انگیز بیوی، اپنی ناگزیر اور ستم گر

سروشِ غیبی کے سامنے تعظیماً جھکا، اور بڑی عزّت و تکریم سے اس کے ہاتھ کو بوسہ دے کر کہا "ارے! میری پیاری حور! اپنی اس مہارت کے لئے میں کس درجے تمہارا ممنونِ احسان ہوں!"

لذّت انگیز اور ہولناک! مجھے یہ سوچ کر کپکپی چڑھ آتی ہے کہ اگر گڑیا کی جگہ واقعی وہ لذّت اندوز اور نفرت انگیز، ناگزیر اور ستم گر محبوبہ لیتی اور پھر وہ نشانہ باندھتا۔ دنیا بڑی تیزی سے بودیلیئر کی نثری نظم میں ڈھلتی جا رہی ہے۔ دلیر نشانے بازوں کی ساری مہارت اس تصوّر سے فروغ پا رہی ہے۔ کہانیوں اور نظموں نے شست باندھی ہوئی ہے عورت اور گڑیا اپنا اپنا مقام تبدیل کر رہی ہیں۔ اب میاں اگڈّے میاں ہیں اور بیوی پتلی...

(۲)

دورِ جدید میں مرد اور عورت کے ازلی و ابدی مکالمے، چھیڑ چھاڑ سے بھرے، کبھی مخاصمانہ کبھی پیار میں ڈوبے نرم گرم مکالمے، میں خود آگہی کا ایک معجزانہ لمحہ اس وقت ہوتا ہے جب دروازے پر دستک ہوتی ہے اور حنیل اپنے کام میں اس درجے منہمک ہے کہ وہ سر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی۔ اس کے انہماک کی وجہ یہ ہے کہ وہ کپتان کا گڈّا بنا رہی ہے:-

"حنیل!"

"ھا...... آں"

"تم کہاں ہو؟"

"ادھر"

"کیا کر رہی ہو؟"

حنیل اپنا کام کرتی رہی اور سر تک نہ اٹھایا۔ وہ لیمپ کے پاس ایک نیچی سی کرسی پر ایک گڈّا یا پتلا سا لئے بیٹھی تھی اور اسے کپڑے پہنا رہی تھی۔ پاس ہی ایک ٹوکری میں رنگ برنگے ریشمی ٹکڑے پڑے ہوئے تھے۔ اس وقت وہ پتلے کے گھٹنے کو کچھ ٹھیک کر رہی تھی اور اس وجہ سے وہ بے چارہ منہ کے بل بازو پھیلائے معلق سا تھا۔ اس حالت میں گڈّا کچھ بے ڈھنگا سا لگ رہا تھا، کیونکہ اس کی شکل سکاٹ لینڈ کے سپاہی کی سی تھی۔ جس نے گرم کپڑے کی چست پتلون پہن رکھی تھی۔

دروازے پر دستک ہوئی اور اُسی نسوانی آواز نے پھر پکارا:

"حنیل؟"

"ھا......آں"

"کیا تم یہاں ہو؟ اکیلی ہو نا؟" اسی آواز نے جرمن میں پوچھا۔

"ہاں .... اندر آجاؤ۔"

ھنیل کی اجازت سے ایک ڈرامائی منظر کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اس کی قدرے بے زاری کے باوجود مچکا اندر آجاتی ہے اور پتلے کو نہ صرف دیکھ لیتی ہے بلکہ پہچان بھی لیتی ہے۔

"اچھا خیر! یہ تم کیا کر رہی ہو؟ ایک اور پتلا بنا ڈالا؟ ارے یہ تو بڑا اچھا ہے! ہا۔ ہا۔ ہا! وہ! یہ تو وہی ہے! نہیں۔ نہیں۔ وہ تو بہت خوبصورت ہے! ہاں وہ بے حد خوبصورت ہے، ھنیل۔ عین مین وہی ہے۔ بالکل اسی طرح کا۔ صرف پتلون کا فرق ہے۔"

"وہ ایسی پتلون بھی پہنا کرتا ہے۔" ھنیل نے گڈے کو اپنے گھٹنوں پر کھڑا کرتے ہوئے کہا۔ یہ نازک اور نفیس گڈا جس کے شانوں میں ہلکا سا خم تھا اور جس نے چست پتلون پہن رکھی تھی، ہو بہو کسی اسکاٹ رجمنٹ کا افسر معلوم ہوتا تھا۔ اس کا چہرہ بڑی خوبصورتی سے بنایا گیا تھا اور یہ ایک نہایت حسین شبیہہ تھی۔ سانولی رنگت، چھوٹی چھوٹی ترشی ہوئی سیاہ مونچھیں، بڑی بڑی کھلی ہوئی کالی آنکھیں اور وہی کم آمیزی اور ہچکچاہٹ کا سا انداز جو ایک افسر اور شریف النسب آدمی کی خصوصیت ہوتا ہے۔"

ڈی ایچ لارنس کے طویل افسانے "کپتان کا گڈا" کا یہ ابتدائی منظر، گہری مشاہداتی واقفیت پسندی (جس کے اندر شعری حسیّت کی ایک شعلگی، آتش فشاں لاوے کی طرح دھیرے دھیرے، نرم نرم چل رہی ہے) اور ڈرامائی تناؤ کا ایک سماں باندھ دیتا ہے۔ ہم ھنیل سے "گڈے" کی بُنت اور تخلیق کے دوران روشناس ہوتے ہیں، اور گڈے سے پھر کپتان کی طرف پہنچتے ہیں جو گڈا بھی ہے اور کپتان ہیپ برن بھی۔ گڈے کی پتلون اور اس کی ٹانگیں، مچکا کو اس سوال پر اکساتی ہیں کہ کیا اس کی (کپتان) کی ٹانگیں واقعی اتنی نفیس اور خوبصورت ہیں؟ ھنیل ایک بار پھر کوئی جواب نہیں دیتی۔ مگر ہم جانتے ہیں کہ اس کی خاموشی کی وجہ اس کی واقفیت ہے۔ وہ کپتان کی ٹانگوں کیا، پورے جسم پر اپنی ملکیت

کے اظہار کے لئے ہی گڈا بنا رہی ہے۔ جب کپتان اندر داخل ہوتا ہے تو گڈے کو دیکھتے ہی اس کا پہلا احساس بھی یہی ہے:

"کیا تم اسے دیکھنا چاہتے ہو؟" ھنیل نے بڑی صاف انگریزی میں پوچھا۔

"ہاں"

اس نے تاگا توڑ کے گڈا کپتان کے ہاتھ میں دے دیا۔ وہ ایک ٹانگ دوسری پر رکھے، گڈا ہاتھ میں لئے بیٹھا رہا۔ اس کی سیاہ آنکھوں میں ایک ناقابلِ فہم سی مسکراہٹ تیر رہی تھی۔ اس کے بال بڑی نفاست سے ایک طرف جمے ہوئے تھے اور ان کی رنگت بڑی کالی اور چمکیلی تھی۔ بالآخر وہ اپنی سریلی اور مسرور آواز میں بولا — "آخر تم نے مجھے اپنا ہی لیا!"

ھنیل نے پوچھا — "کیا"؟

"تم نے مجھے اپنا ہی لیا۔"

"مجھے اس کی کوئی پرواہ نہیں۔" وہ بولی۔

"کیا — تمہیں اس کی کوئی پرواہ نہیں؟" — اس کے چہرے پر مسکراہٹ بکھر گئی۔ اس کے جواب دینے کا طریقہ بھی عجیب تھا — جیسے بات کی طرف اس کا پورا دھیان نہیں بلکہ وہ کسی اور چیز کے بارے میں سوچ رہا ہے۔"

مگر یہ گڈا ھنیل کے جذبۂ تسخیر کی ناکامی بھی ہے۔ جسمانی رغبت اور محبّت کے تند و تیز جذبوں کی شدّت کے باوجود ھنیل کا اور کپتان کا وصال مکمل نہیں ہے:

ع تم اور دیس، ہم اور دیس

جب علامتیں تکلیف دہ حد تک واضح ہونے لگتی ہیں تو دونوں کے درمیان دراڑ پڑتی ہوئی نظر آنے لگتی ہے۔ گڈا مختلف النوع جذبوں کی پوری ایک تفسیر بن گیا ہے، کوئی سیدھی سادی چیز نہیں۔ حالانکہ ھنیل یہی کہتی ہے کہ "میرے لئے محبت بہت سیدھی سادی چیز ہے۔"

کپتان کے لئے یہ جملہ قابلِ قبول نہیں۔ گڈے کی گواہی اس کے برخلاف ہے۔ "کیا اسی سیدھی سادی محبت نے ہی مجبور کیا تھا کہ میرا گڈا بنا ڈالو؟"

گڈا اب کھلی ہوئی کشمکش کے سبب کے طور پر سامنے آگیا ہے۔ بس کے سفر ڈرامائی بحث میں ان کے باہمی تعلق میں گڈے کی پیچیدگی واضح ہو جاتی ہے۔

میری بیوی نے بھی (میرے ساتھ) یہی کیا ہوتا (جو تم نے کیا) اس نے اپنے ذہن میں یہی کیا تھا۔ میری بیوی نے اپنے خیال میں میرا گڈا بنا کے رکھ لیا تھا ...... اگر کوئی عورت کسی مرد سے محبت کرتی ہے تو وہ ضرور اس کا گڈا بنا دے گی۔ ایسا کئے بغیر اسے چین ہی نہ آئے گا ـــــ اور جب ایک بار وہ گڈا بنا لے تو اس کی خواہش پوری ہو جاتی ہے ـــ محبت کا مطلب ہی یہ ہوتا ہے۔ اور اس لئے میں نہیں چاہتا کہ کوئی عورت مجھ سے محبت کرے۔ اور نہ میں کسی سے محبت کروں گا!"

وجۂ نزع اب کھل کر سامنے آگئی ہے۔ محبت کے واسطے ایک دوسرے پر غلبہ پانے کے خواہش مند دونوں فریق اب اپنی اپنی پوزیشن کا دفاع کرتے ہیں اور اپنی شرائط پیش کرتے ہیں۔ اس سفر اور اس مکالمے کے دوران، کپتان اور جینیل آج کے آدم اور حوّا معلوم ہوتے ہیں جو اس عہد کے واسطے مرد اور عورت کے رشتے کو از سرِ نو متعیّن کر رہے ہوں۔ ایسا تعیّن جس کی بنیاد ایکدوسرے کے احترام پر مبنی ہو ـ ایک دوسرے پر غلبہ پا کر ملکیت بنا لینے یا پرستش کے نام پر اپنی ہستی کے پراسرار عناصر سے غدّاری نہیں کریں گے۔ انہیں ایک دوسرے کے گڈّے نہیں بناتے ہوں گے۔ جینیل گڈا بنا کر کپتان کو اس کی "مردانگی" سے محروم نہیں کر سکتی ـــــ کپتان خود ان مردانہ عناصر کو محفوظ رکھنا چاہ رہا ہے، اور لارنس کے نزدیک یہی اس کی تقدیر، اس کا منفی کردار ہیں۔ کپتان چاہتا ہے کہ وہ گوشت پوست کا زندہ وجود برقرار رکھے، ریشیم کا ہوا نہ بن کر رہ جائے۔ اس کی یہ کوشش لارنس کا کمالِ فن ہے۔ لارنس کی کسی اور کتاب میں مرد اور عورت کے تعلق پر اس کی فکر، کہانی کے واقعاتی تار و پود کا اس خوبی کے ساتھ حصّہ نہیں بنی۔ ایف آر لیوس سے لے کر محمد حسن عسکری اور سلیم احمد تک، بہت سے نقّاد اس خوبصورت اور نفیس گڈے کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ جدید افسانے میں یہ گڈا بار بار ہمارے سامنے آتا ہے۔

(۳)

ڈی ایچ لارنس نے مرد اور عورت کے تعلق کا جو نقشہ کھینچا ہے، اس پر جدید دور میں کم ہی اضافہ ہوا ہے۔ محبت، اطاعت اور احترام کے جذبے بہت گڈمڈ ہوئے ہیں۔ مرد اور عورتیں بڑی تن دہی سے ایک دوسرے کے گڈے بناتے رہے ہیں۔ لارنس کے بعد سے یہ گڈا کسی آسیب کی طرح بڑھتا اور پھیلتا چلا گیا ہے۔ جیلانی بانو کے افسانے "طاق میں رکھی ہوئی گڑیا" میں ہم ایک مخصوص منفی کردار کی پابندیوں کے تحت عورت کو گڑیا بنتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ عورت گڑیا کا سانچہ توڑ رہی ہے، اور دوسری طرف گڈا کئی معاملات میں تو دکفیل اور خود مختار ہوتا ہوا نظر آرہا ہے۔ گوشت پوست کے آدمی، زندگی اور محبت کے معاملوں میں الجھے ہوئے آدمی کی جگہ لے لینے والے پتلے کی روداد تین کہانیوں میں ملتی ہے: کرشن چندر کی 'ربڑ کی عورت'، تو ماسولنڈولفی کی "گوگول کی بیوی" اور سوزن سونٹیگ کی "پتلا"۔ ان تینوں مصنفوں کا تعلق مختلف روایتوں سے ہے اور ان کی فنی و فکری وابستگیاں بھی الگ الگ ہیں۔ تکنیک اور موضوع کی اپروچ کے لحاظ سے بھی یہ کہانیاں خاصی مختلف ہیں۔ مگر خیال کی ایک رو، ایک سے دوسری، اور دوسری سے تیسری تک چلتی ہوئی آتی ہے۔ گویا ایک ہی دھاگا ہے۔ جس میں یہ پروئی ہوئی ہے۔ اور یہ دھاگا وہی ہے جس سے عقیل نے کپتان کا گڈا بنایا تھا۔ ان تین کہانیوں میں گڈے کے پھیلاؤ کی اگلی منزلیں ہیں۔

"مگر آخر وہ انسان تھا، اس کے سارے جذبات و حسیات انسانوں کے سے تھے......"

یہ تسلی بخش بیان کرشن چندر نے "ربڑ کی عورت" کے مرکزی کردار حسن کے بارے میں دیا ہے، اور خیال کی اس رو کے ساتھ ساتھ چلنے کا یہ سلسلہ میں اس کہانی سے ہی شروع کرنا چاہتا ہوں۔ تاریخی اعتبار سے بھی یہ کہانی، باقی دونوں سے پانچ سات سال پہلے ہی لکھی گئی ہوگی، گو کہ یہ موضوع یہاں پوری طرح سے ڈھل کر سامنے بھی نہیں آتا کہ جس تکمیلیت کے ساتھ لنڈولفی کی کہانی میں آیا ہے۔ کرشن چندر کی یہ کہانی اپنے مرکزی خیال یا موضوع کی وجہ سے قابلِ توجہ ہے، اس موضوع کے فنی برتاؤ کی وجہ سے، یا اپنی چابک دست صناعی کی وجہ سے نہیں۔

حسن سے ہماری واقفیت ہوتی ہے تو اس کی تیسری بیوی دم توڑ رہی ہے، اور بسترِ مرگ پر پڑے پڑے وہ گھر، آئندہ زندگی، کپڑوں اور شادیوں کے بارے میں اس طرح ملی جلی ہدایات

دے رہی ہے کہ جس طرح کسی چھوٹے سفر پر جانے سے پہلے دی جاتی ہیں۔ ہماری توجّہ اس جانب مبذول ہوجاتی ہے، اور ہم دلچسپی کے ساتھ اس پر مسکرانے بھی لگتے ہیں۔ مگر اس سے زیادہ نہیں۔ حسن اور اس کی بیوی ہمیں بہت سے بہت وہ نظر آتے ہیں جن کے لیے مشتاق احمد یوسفی نے انگریزی کے CARICA TURE سے مطابقت رکھنے والا لفظ گھڑا ہے ——— "مسخاکہ"۔ ان کے بارے میں ہم اس طرح کے الفاظ استعمال نہیں کر سکتے کہ جس طرح ایف آر لیوس نے "کپتان کا گڈا" کے حوالے سے لارنس کے بارے میں کیے ہیں:

"اس منظر کو پڑھتے ہی یہ بات دل پر نقش ہوجاتی ہے کہ جیتی جاگتی زندگی کا عکس پیش کرنے، زندہ کرداروں کے رویّے اور لہجے کی تصویر کشی کرنے اور لفظوں میں ان کو زندہ کر دکھانے میں لارنس سے بڑھ کر کمالِ فن خیال میں نہیں آسکتا۔ لارنس اپنے کرداروں کی تخلیق جس طرح کرتا ہے اسے دیکھ کر لارنس کے مشاہدے کی سچائی، اور قوّت اور اس کی اُپج کی داد نہیں دی جاسکتی۔ "کپتان کا "گڈا" کے پہلے منظر میں جن دو خواتین سے قاری دوچار ہوتا ہے وہ دو عالی نژاد غیر ملکی (جرمن) خواتین ہیں ——— مگر یہ دونوں عالی نسب جرمن امیر زادیاں گوشت پوست میں ہمارے سامنے آگئی ہیں۔ ان کی ذاتی قسم کی باتیں، ان کی حرکات، ان کا وجود ہمارے لیے یقینی اور حقیقی بن جاتا ہے اور یہ سب کچھ الفاظ اور فن کاری کی ایسی کفایت کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے کہ ہمیں کسی طرح کی سعی و کوشش کا گمان نہیں گزرتا، بلکہ اُلٹا یہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ سب کچھ بڑی رواروی بلکہ بے پروائی سے ہوا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ نہیں ہوتی۔" مگر میں کرشن چندر پر ڈی ایچ لارنس نہ ہونے کا الزام نہیں لگانا چاہتا۔ یہاں ان کا انداز اور طریقۂ کار لنڈ ولفی سے نسبتاً قریب تر ہے۔ مبنی بر مشاہدہ واقعیت پسندی کے بجائے انہوں نے طنز کا انداز اختیار کیا ہے، گو کہ یہ بہت دور تک ان کا ساتھ نہیں دے سکتا۔

کرشن چندر کے مرکزی کردار حسن اور لنڈ ولفی کے گوگول کا محرّک قریب قریب ایک ہی ہے ——— دونوں کو ایسی رفیقہ کی ضرورت ہے جو ان کی جنسی خواہشات کو پورا کر سکے، ان کی متنوّع کیفیات اور جذبات کا ساتھ دے سکے اور جو ایسا جس کے اپنے شخصی مطالبے نہ ہوں۔ شاید یہ ربڑ کی گڑیا ان تمام عورتوں کی صفات کا پرتو ہے جن کی جھلک انہوں نے دیکھی ہے اور جس کے حصول کی خواہش کی ہے۔ مختلف عورتوں میں ڈھل جانے کی یہ صفت، رنگ روپ کا یہ تنوّع ان سے گڑیا کی جستجو کرواتا ہے اور پھر اس گڑیا کے ذریعے جذبۂ تسخیر، احساسِ ملکیت اور جذبۂ افتخار کی تسکین ہوتی ہے۔ ایسی ملکیت جو

گوشت پوست کی عورت نہیں بن سکتی، صرف ایک گڑیا ہی بن سکتی ہے۔ اس لیے دونوں عورت کے بجائے گڑیا یا ڈمی (یہ سوزن سونٹیگ کی کہانی کا عنوان بھی ہے) تلاش کرتے ہیں۔ یہ بات دلچسپ ہے کہ دونوں ہی یہ گڑیا کہیں سے بنواتے ہیں، لنڈولفی کے ہاں معلوم نہیں کہاں سے اور کرشن چندر کے ہاں ایک کارخانے سے۔ اب یہ گڑیا، عورت نہ ہوتے ہوئے عورت کے سے مقاصد و مطالبے پورے کرنے کے لیے ان کے ہاتھوں میں کھلونا بن جاتی ہے۔ ھنیل کے بنائے ہوئے کپتان کے گڈّے کا یہ دوسرا اور متضاد رُخ ہے۔

انسانی رشتوں کی شکست و ریخت، اور مرد، عورت کے باہمی تعلقات میں پیچیدگیوں کو فنتاسی کے وسیلے سے اُبھار کر کہانی کے روپ میں ڈھالنے کی یہ دونوں صورتیں ایک ایسی صورتِ حال کو سامنے لاتی ہیں جو کئی سوالات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ اس صورتِ حال کے تانے بانے مرد اور عورت کے رشتے ناتے، اور پھر مرد اور عورت کی تفریق اور کشاکش و تغافل سے بھی پیچھے، زیادہ گہرائی میں جا کر انسان کی ابتلاء، اس کے وجود کے مسائل سے جا ملتے ہیں۔ رشتے ناتے اس درجہ ٹوٹ پھوٹ گئے ہیں کہ اب مسخ ہو کر بدشکل، ڈراؤنے بھوت معلوم ہوتے ہیں۔ رشتے ـــ وہ کیفیات جو کبھی محبت اور رفاقت کے الفاظ سے منسوب تھیں ـــ اب اپنا ہی مذاق بن گئے ہیں۔ ایسا مذاق جو قہقہوں کی چمک دمک کے اندر بے حد تکلیف دہ، زخم کی طرح اکھڑتا اور کلستا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ رشتوں کی اس شکست و ریخت کی کہانی، جدید ادب کے منظرنامے میں نمایاں ہے، کرشن چندر اور لنڈولفی کے یہ افسانے، اس شکست کے بعد بنتے، ٹوٹتے بلبلوں کی تصویر کشی ہیں ـــ تعلق قائم کرنے اور جوڑنے کی یہ کوششیں اس قدر بھیانک اور الم ناک ہیں کہ مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں، اور یہ مذاق بھی زہرخند ہے۔

شاید پہلے کبھی یہ کہا جا سکتا ہو گا کہ رشتے اور تعلقات، خلاؤں میں بہنے والے اور رگوں میں خون منجمد کر دینے والے سناٹے، بادلی دنیا کے اکیلے پن کو دور رکھنے کی کوششیں ہیں۔ ایک زمانہ تھا کہ ناول، ہیرو اور ہیروئن کی شادی کے ذکر پر ختم ہو جایا کرتے تھے، گویا اب مسئلے ختم ہوئے اور بندھن میں بندھ جانے سے دنیا کے وبال سے نبٹ گئے۔ شادی کے باوجود ایک سرد مہری سی کیسے چپکے چپکے بانس کے جنگل کی طرح راتوں رات بڑھتی رہتی ہے، اور گفتگو کے باوجود بات نہیں ہو پاتی ہے اس کا بڑا معرکۃ الآرا بیان ـــ جو اس لیے اور بھی زیادہ پُر قوّت معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ کے ساتھ ساتھ

نظروں کی گرفت میں بھی آتا ہے ـــــ انگمار برگ مین نے کیا ہے۔ اس نے اپنی ایک فلم میں مکالمہ منقطع ہو جانے کے بارے میں ایک عجیب و غریب اور برمحل استعارہ تخلیق کیا ہے کہ ایک ٹیلی فون سسٹم ہے جس میں لائنیں گڑبڑ ہو رہی ہیں اور آواز صاف سنائی نہیں دے رہی۔ ناول نگار ربیکا ویسٹ نے مکالمے کی اس کمی کو آفاقی ثابت کر دیا ہے:

مکالمہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ یہ سراب ہے۔ محض ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی خود کلامیاں ہیں اور بس۔"

ہشت پا کی طرح چپٹ جانے والے اور جان لیوا بن جانے والے تعلقات کی ایسی تصویر ایڈورڈ ایلبی کے "ورجینیا وولف سے کون ڈرتا ہے؟" میں بھی نظر آتی ہے۔ رشتے، فطرت کے استحصال کی ایک صورتِ حال بن گئے ہیں اور ان کی تہہ میں وہ کینہ، دشمنی چھپی ہوئی ہے جو پنہاں ہونے کے باوجود اپنا احساس اس طور دلا رہی ہے کہ دونوں فریق ـــــ اب وہ ایک دوسرے کے ساتھ نہیں بلکہ مدمقابل ہیں اور رفیق کے بجائے فریق بن گئے ہیں ـــ ایک دوسرے کو مسخ کیے ڈال رہے ہیں، شکلیں بگاڑے دے رہے ہیں۔ ان کا بس چلے تو ایک دوسرے کو اس طرح کا عفریت بنا دیں، کہ جیسا عفریت، دوسرے کو بنانے کی ضد میں وہ خود بن گئے ہیں۔ برگ مین اور ایلبی کے اعصابی تناؤ اور بجھی ہوئی، راکھ جیسی کسیلی، بے آسرا دنیا میں قہقہے کا گزر نہیں۔ کرشن چندر اور لنڈولفی دونوں کے ہاں، صورتِ حال کی مایوس کن گمبھیرتا کے باوجود اندازِ بیان میں شوخی ہے، استہزاء ہے۔ یہ مسکراہٹ چکدار زہریلے پھل کی جیسی ہے۔ اس پھل کے ریشے ریشے میں، ہر چمکتے ہوئے ٹکڑے میں وہ زہر اترا ہے کہ چکھنے والے کے اعصاب پر نیند اور فالج کی طرح گرتا ہے۔ مگر اس زہر بھرے پھل سے بچنا بھلا کس طرح ممکن ہے؟

ایڈورڈ ایلبی کی پیش کردہ ڈرامائی کشمکش کا نقطۂ آغاز ورجینیا وولف کا نام ہے، اگرچہ ڈرامے کے عمل کو اس نام کی مصنفہ سے براہِ راست علاقہ نہیں۔ ایلبی نے صرف اس بے مثال مصنفہ کا نام لے کر ایک پُر اثر استعارہ خلق کیا۔ لنڈولفی نے تاریخِ ادب کے صفحات سے گوگول کی شخصیت کو براہِ راست اٹھالیا اور اپنے افسانے میں لا بٹھایا کہ وہ افسانوی عمل کا وسیلہ اور نمائندہ بن جائے۔ گوگول کے انتخاب کی ایک ممکنہ وجہ روسی ادبیات سے لنڈولفی کے غیر معمولی شغف کی وجہ بھی ہو سکتی ہے۔ لنڈولفی کی منتخبات کا تعارف کراتے ہوئے اطالو کالوینو نے ذکر کیا ہے کہ روسی ادبیات سے لنڈولفی کی گہری واقفیت تھی اور اس نے

براہِ راست روسی سے ترجمے کیے ___ مغربی یوروپ کے صفِ اوّل کے ادیبوں میں روسی ادب سے براہِ راست واقفیت کم ہی نظر آتی ہے، مگر یوروپی ادب کے ایک رُخ سے ایسی واقفیت نہ ہوتی تو کالوینو کے بقول، لنڈولفی، لنڈولفی نہ ہوتا۔ ان کامیاب تراجم میں گوگول کے تراجم بھی شامل ہیں۔ جو گوگول کی واضح، شفاف اور معنی خیز نثر کو بڑی مہارت کے ساتھ اطالوی زبان میں ڈھال لیتے ہیں۔ گوگول کی آواز لنڈولفی کے افسانے کے پس منظر میں کہیں موجود ہے، یعنی اس کے لہجے کے اس مخصوص ارتعاش سے، جس میں بڑھئی کی چھری اور تلوار کی کاٹ جیسی وضاحت کے ساتھ ساتھ اداسی بھری پرچھائیاں اور معنویت کی پرتیں بھی ہیں ___ یہ آرزو اس افسانے میں سامنے نہیں آتی، مگر اپنی موجودگی کی ایک جھلک دکھا کر IRONY کی کیفیت پیدا کر جاتی ہے۔ مگر گوگول ہی کیوں؟ لیسکوف، ترگنیف، دوستوئیفسکی اور دوسرے روسی ادیب، لنڈولفی کے اس زہرخند سے بہت دور ہیں۔ آپ یہ تصوّر نہیں کر سکتے کہ دیو آسا، برق فشاں اور کچھ بے ڈول سے، ہاتھی کی طرح جھولتے ہوئے دوستوئیفسکی کے بارے میں اس قدر بے تکلّف ہو کر افسانہ لکھا جائے۔ نازک اور حسّاس چیخوف کے بارے میں بھی نہیں ___ جو پہاڑی علاقوں میں کمروں میں آجانے والے دھند کے بادلوں کی طرح، دل کو اپنی کہانیوں سے بھر دیتا ہے ___ چیخوف اور اس کی بیوی کے بارے میں اگر کوئی افسانہ ممکن تھا تو وہ ریمنڈ کارور (CARVER) کا آخری افسانہ ہے۔ جو اس نے سرطان میں مبتلا ہو جانے کے بعد، زندگی اور فن کے آخری موڑ پر لکھا تھا ___ "گھپ اندھیرے سے پہلے آخری کھڑکی جس میں موم بتی جل رہی ہو ___ مگر گوگول ...... گوگول ہی کے حوالے سے ایسی کہانی گھڑی جا سکتی تھی۔ اس لیے کہ:

> "گوگول عجیب مخلوق تھا، مگر نابغۂ روزگار ہمیشہ ہی عجیب ہوا کرتے ہیں، وہ تو بس آپ کے دوسرے درجے والے صحت مند مصنّف ہوتے ہیں جو ممنون قاری کو پرانے اور عقلمند دوست معلوم ہوتے ہیں جو قاری کے اپنے تصوّرات زندگی کو بڑے آرام سے فروغ دیتے ہیں۔ عظیم ادب، غیر منطقی کے قریب تر ہے۔ ہیملٹ ایک اعصاب زدہ عالم کا وحشیانہ خواب ہے۔ گوگول کا "اوورکوٹ" ایک بھیانک اور سنجیدہ، ڈراؤنا خواب ہے جو زندگی کے دھندلے نقش و نگار میں سوراخ کر ڈالتا ہے۔ اس کہانی کا غیر سطحی قاری، اس میں ایک مبالغہ زدہ مسخرے کی

حد سے بڑھی ہوئی حرکتیں ہی دیکھے گا، سنجیدہ قاری یہ طے کرے گا کہ گوگول کا بنیادی مقصد روسی افسر شاہی کے حال زار کو دنیا کے سامنے ننگا کر دینا تھا۔ مگر نہ تو ہنسی کا متلاشی شخص، اور نہ وہ شخص جو چاہتا ہے کہ کتابیں اسے سوچنے پر اکسائیں یہ سمجھ پائے گا کہ "اوورکوٹ" دراصل کس بارے میں ہے۔ مجھے تخلیقی قاری درکار ہے، یہ کہانی اس کے لیے ہے۔"

خس و خاشاک چھانٹ کر کہانی کے جوہر پر ہاتھ رکھنے والا" یہ نابوکوف ہے۔ جس کی یہ رائے اس لیے تعجب خیز ہے کہ لنڈولفی کی اس کہانی پر بہت ٹھیک بیٹھتی ہے۔ اور اس "ٹھیک بیٹھنے" ہی میں دراصل لنڈولفی نے گوگول کی آواز کو پالیا ہے۔ یہ کہانی اس کی تخلیقی قراءت کا ایک نمونہ ہے۔ تھوڑی بہت قطع برید کے ساتھ، اس افسانے کو اس انداز میں برتا جا سکتا تھا جو گوگول کے اپنے مجموعے "دیکانکا کے فارم کے پاس شامیں" سے مخصوص ہے۔ یہ واقعہ گوگول کے مخصوص جغرافیے میں پیش آ سکتا تھا، اور گوگول کے زمین دار کرداروں میں سے ایک کردار، فوما پاسکلووچ کے لیے نکولائی واسیلی وچ یہ قصّہ دہرا سکتا تھا۔ افسانے کی اپنے موضوع سے مطابقت مکمّل ہے۔ کہانی اپنے گھر لوٹ آئی ہے۔

مگر کیا واقعی؟ کہانی کا اپنا کوئی گھر بھی ہے، سوائے ایک مستقل دربدری اور غریب الوطنی کے؟ لنڈولفی کے افسانے کا محل وقوع دانستہ طور پر دھندلا ہے۔ دیکانکا کے نزدیک کا فارم نہیں تو یہ واقعہ لنڈولفی کے اپنے دیس اطالیہ میں پیش آیا ہوگا جہاں روم میں، گوگول نے زندگی کے آخری بارہ برس گزارے۔ جہاں "مردہ بندے" جیسا بے مثال ناول تخلیق کیا، اور مزاج کی ٹیڑھ اور بوالعجبی سے گزر کر جنون کی سرحد پر جا پہنچا اور "مردہ بندے" کے دوسرے حصّے کا مسوّدہ آگ میں جھونک دیا۔ حیرت سے دیوانگی کی طرف سفر کرتا ہوا گوگول، لنڈولفی کے افسانے میں سامنے آیا ہے۔ بس گوگول ہی وہ BIZARRE اور GROTESQUE حرکت کر سکتا تھا۔ یہ امکان گوگول میں موجود تھا، اس کے مزاج کی سرشت میں تھا جسے لنڈولفی نے ترقی دی ہے BIZARRE اور GROTESQUE ..... یہ گوگول کے اپنے اندر کی خصوصیات ہیں، اور لنڈولفی نے اسی سے حاصل کی ہیں، گویا اس نے گوگول سے جو حاصل کیا، وہ گوگول ہی کو سود کے ساتھ واپس کر رہا ہے .... اور سود وہ فرضی بیوی ہے جو متنوّع اور کثیر الجہات ہونے کے ساتھ ساتھ پُتلی بھی ہے۔

یہ عین مناسب تھا کہ ایسا افسانہ گوگول کے بارے میں لکھا جاتا اور اس کی سوانح میں ایک بھیانک

امکان کا اضافہ کیا جاتا۔ سارویس فوینتیس نے گوگول کا مقولہ دہرایا ہے کہ "بیرونِ ادب میری کوئی زندگی نہیں ہے" اور اسے کافکا کے اس خیال کا پیش خیمہ قرار دیا ہے کہ جو ادب نہیں ہے، اس سے مجھے کوئی دل چسپی نہیں ہے۔ لنڈولفی نے اس خیال کو اس کی مضحکہ خیز آخری حد تک پہنچا دیا ہے کہ افسانہ، زندگی کی توسیع کر رہا ہے اور وہ بھی ایک پیروڈی کے طور پر بقول فوینتیس ادبی میڈیم کی قوت ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس کی انتہا بھی۔ لنڈولفی نے گوگول کا جو انتخاب کیا ہے "وہ سوانحی بنیادوں پر ہی نہیں بلکہ تنقیدی وجوہات کی بناء پر بھی اہم ہے۔ ٹولسٹوئے، دوستوئیفسکی اور ترگنیف کے حدِ کمال کو چھوتے ہوئے باریک بین اور حیرت رس واقعیت کے شاہکار ناولوں سے زیادہ اہم گوگول معلوم ہوتا ہے کہ اس کے یہاں ناول کی صنف کے بعض امکانات خفتہ ہیں۔ "مردہ بندے" جو "نثریں نظم" کے اس ادعا کے ساتھ لکھا گیا، اور دانتے کے طربیۂ خداوندی کے SCALE پر سوچا گیا، ناول کے بعض ایسے صنفی امکانات سے مملو ہے جن پر ان تمام مغربی نقادوں کو توجہ دینی چاہئے جو ناول کی موت کا نعرہ لگاتے ہیں۔ ناول نے ابھی اپنے پورے صنفی امکانات REALIZE ہی کہاں کیے ہیں۔

مگر گوگول کی یہ فنی دسترس، لنڈولفی کا موضوع نہیں۔ اس نے گوگول کی FIGURE کو کردار کے طور پر چنا ہے۔ اور گوگول کے وجودی مسائل، کہانی کے ONTOLOGICAL مسائل میں در آئے ہیں، کہ لنڈولفی کو ایڈگر ایلن پو، کافکا اور بورخیس کے قبیل کا افسانہ نگار بتایا جاتا ہے۔ اگرچہ لنڈولفی اتنا متنوع ہے کہ وہ اس شجرۂ نسب میں صحیح نہیں بیٹھتا ___ اور یوں بھی ان تینوں افسانہ نگاروں میں بیعت کے سلسلے کے بجائے کہانی کے تئیں بعض رویے ہی مشترک ہیں۔ ان تینوں کے مقابلے میں لنڈولفی کے رویے میں ایک طرح کا کھلنڈرا پن زیادہ نمایاں ہے۔ کہانی اور گوگول، دونوں سے ہی اس نے یہ رویہ اختیار کیا ہے۔ وہ گستاخی اور بدتمیزی کی حد تک بے تکلف ہو جاتا ہے، چھیڑتا اور اکساتا ہے، تنگ کرتا ہے، مذاق اڑاتا ہے، خاکہ اڑاتا ہے اور ٹھٹھے لگاتا ہے، مبالغے کی حدوں پر بھی نہیں رکتا۔ اس رویے سے کہانی کی دل چسپی میں اضافہ تو ہوا ہے، مگر دادطلب وہ انداز ہے کہ جس طرح لنڈولفی نے اس بے تکلفی کو کہانی کی تکنیک بنا دیا ہے اور IRONY کا اثر مزید گہرا کر دیا ہے۔ یہ فنی رویہ کرشن چندر کے لیے ممکن نہیں تھا، اور اس لیے ممکن نہیں تھا کہ کہانی کی بنیادی سچویشن، جس IRONY سے نکھر کر آتی ہے، اس کے تقاضے ان کے لیے قابلِ قبول نہیں تھے۔ بیان کنندہ کی مختلف آوازوں میں الٹ پھیر کے ذریعے کہانی میں معنویت کا ایک

بور ابعد، غیر رسمی اور بے تکلّف انداز کے ذریعے لطف اندوزی بھی اور چرکا لگانا بھی، ڈبّے کے اندر ڈبّے کی طرح تہہ در تہہ اور پرت در پرت حقیقت کو ٹٹولنے اور اس میں اتر جانے کی سکت ...... IRONY لنڈ دلتی کو ان تمام مقامات پہلے جاتی ہے جہاں کرشن چندر کے لیے جانا ممکن نہیں۔ IRONY سے کے بجائے طنز کا سہارا لینے پر مجبور ہیں۔ نظریاتی وابستگی، جو کرشن چندر کے فنی رویّے میں بنیادی اہمیت اختیار کر گئی تھی، IRONY کو راس نہیں آتی۔ اور نہ ترقی پسندی کے جذبۂ پیغمبرانہ کے تحت لکھے جانے والے افسانوں میں غیر رسمی بے تکلّفی ممکن ہے۔ نظریاتی وابستگی کو طنز کا سہارا ہی میسّر آتا ہے۔ اس سہارے کے ساتھ کتنی دور چلنا ممکن ہے، وہ کرشن چندر کے افسانے 'ربڑ کی عورت' سے ہویدا ہے۔ آخر میں آتے آتے افسانہ بالکل چٹکلہ بن کر رہ جاتا ہے۔ حسن کی پتلی رفیقہ بھی بیویوں کی طرح شکایتیں اور روک ٹوک کرنے لگتی ہے تو کیا شوہروں کے لیے کوئی راستہ نہیں؟ ہم مسکراتے ہوئے افسانہ ختم کر لیتے ہیں۔ اور بس۔

کرشن چندر کا یہ ذکر محض برائے بیت نہیں ہے۔ میں واضح کرتا چلوں کہ اس مطالعے میں کرشن چندر کو مکے بازی کی مشق کے پتلے کے طور پر استعمال نہیں کیا گیا ہے جس کا دھڑ ٹوٹا ہوا اندر بھوسہ بھرا ہوتا ہے۔ دو مختلف ادیبوں کے دو افسانوں کے ذکر سے مقصود مقابلہ کرنا اور ایک دوسرے کی افضلیت جتانا نہیں ہے بلکہ ایسا طریقہ کار وضع کرنا ہے جو افسانے کی ساخت کو سراہنے اور اس کے بطون میں اترنے میں معاون بن سکے۔ اور نہ میرا مقصد کرشن چندر کے خراب افسانوں کا بار بار ذکر کر کے کسی بر خود غلط احساس تفاخر کے تحت ان کا مذاق اڑانا ہے۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ "ربڑ کی عورت" کے مطالعے سے ہم بعض ایسے فنی رویّوں کا سراغ لگا سکتے ہیں جو کرشن چندر کی فنی اساس کی شناخت میں کلیدی کردار ادا کر سکتے ہیں۔ یہ افسانہ ان کے بہترین افسانوں میں شامل ہے نہ بدترین افسانوں میں، ان بہت سے اوسط درجے کے افسانوں میں سے ایک ہے جو کرشن چندر نے ۵۰ کے بعد کثرت سے لکھے، اور جن سے ان کے رویّوں کی نمائندگی ہوتی ہے۔ کرشن چندر کو اس بات کا کریڈٹ بھی بہر کیف ملنا چاہیے کہ انہوں نے اس تقسیم کو بطور موضوع برتا اور ایسا افسانہ لکھا جس میں زندگی اور ادب کے بارے میں کئی سوالات مضمر ہیں۔ اس موضوع کا چناؤ یقیناً ان کی طبّاعی اور ذہنی اپج کا مرہون منّت ہے۔ نت نئے موضوعات اور دل چسپ و عجیب سچویشنز سوچنے اور ان پر افسانہ لکھنے میں کرشن چندر پیش پیش تھے، بلکہ اپنے دوسرے ممتاز معاصر افسانہ نگاروں، منٹو، عصمت چغتائی اور بیدی سے زیادہ متنوع قوت متخیلہ کے

حامل نظر آتے ہیں۔ ان کے بعض بالکل ہی کم زور افسانوں کا بنیادی موضوع یا خیال، فی نفسہٖ دل چسپ ہے مگر کرشن چندر کو پڑھنے سے یہ اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ افسانوں کا خیال سوجھنا ایک بات ہے، اور اچھا یا کامیاب افسانہ تخلیق کرنا ایک اور بات۔ کرشن چندر کے مطالعے سے یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے، مگر وہ ترقی پسند نقّاد اس ابتدائی نتیجے پر بھی نہ پہنچ سکے جو موضوع کی وقتی یا عصری RELEVANCE، اور ایک سطحی، یک رخی دل چسپی پر قانع ہو جاتے تھے۔ اگر ایک دل چسپ موضوع کو چُن لینا ہی کافی ہوتا تو کرشن چندر، منٹو اور بیدی سے زیادہ قابلِ قدر افسانہ نگار ہوتے، جب کہ صورتِ حال اس کے برعکس ہے۔ منٹو، بیدی اور عصمت چغتائی سے زیادہ متنوّع موضوعات کا احاطہ کرنے کے باوجود کرشن چندر کے ہاں فنّی زوال کے عبرت خیز آثار بہت واضح ہیں۔ چلتے ہوئے خیالات پر لکھے جانے والے افسانوں کی بھر اس قدر بہتات ہوگئی کہ مجھے لگتا ہے کرشن چندر نے سوزن سونٹیگ کے مرکزی کردار کی طرح اپنا پُتلا بنوالیا اور میکانیکی افسانے متواتر لکھتے رہنے کا کام اس کے سپرد کر دیا۔ آخری دور کے افسانے کرشن چندر کے بجائے ان کے پُتلے کے لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

بہر حال "ربڑ کی عورت" خوبیوں سے خالی نہیں۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ کرشن چندر کی صلاحیتیں کیا تھیں، اور اپنے بہترین لمحوں میں وہ کیا کرنے کے اہل تھے۔ مجھے یہ کہانی اس مشہور مغربی افسانے سے زیادہ پُر اثر معلوم ہوتی ہے جس میں مرکزی کردار کو دکان کے شیشے میں رکھی ہوئی ڈمی یا پُتلی سے عشق ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کہانیوں کے پیچھے اس عہد میں چہروں اور شبیہوں کے MECHANICAL REPRODUCTION کی وہ فراوانی بھی شامل ہے کہ جس اداکارہ پر جی لہلوٹ ہو، اس کا پُتلا بنوا کر جی بہلائیے۔ مرضیاتِ نفسیاتی کی درسی کتابوں میں ایسے کیس بہت مل جائیں گے جن کی مرکزِ توجّہ سلولائیڈ کی پریاں ہیں۔ کرشن چندر کا روّیہ عموماً سرتاسر رومانی ہوا کرتا ہے، اور بگڑے دل، مایوس رومانویوں کی طرح وہ اکثر طنز میں پناہ ڈھونڈتے ہیں، تاہم "ربڑ کی عورت" میں وہ اپنے اس رومانوی طنز کے بجائے فنتاسی کے ساتھ ساتھ ہیں۔ اور شاید یہی اس کہانی کا SAVING GRACE ہے۔

افسانے کا ایک اور مشدبیان کار کی آواز کا ہے (NARRATOR'S VOICE)۔ کرشن چندر کا یہ افسانہ اسی بے نام 'OMNIPRESENT' راوی کی آواز میں ہے، جو ہر اس افسانے میں موجود ہوتا ہے جہاں کوئی اور نہیں ہوتا۔ سوزن سونٹیگ نے پُتلے کو راوی بنایا ہے، جس کی وجہ سے کہانی کی بنیادی فنتاسی، ذاتی

واردات کی طرح پُراثر معلوم ہوتی ہے۔ لنڈولفی نے ایک باقاعدہ راوی تخلیق کیا ہے، جس کا ان تمام واقعات کے بارے میں ایک نقطۂ نظر ہے اور یوں کہانی کی تہہ داری اور IRONY میں اضافہ کر رہا ہے۔ کہانی کے تانے بانے میں ایک منکسرالمزاج مگر پوری طرح سے ملوّث سوانح نگار کی موجودگی نے طرح طرح کی معنی خیز پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں۔ توماپاسکلووچ اپنے موضوع، اس عظیم نابغۂ روزگار گوگول سے پوری طرح وفادار ہے اور اس کے باوجود اس کو پوری طرح سمجھنے کا اہل نہیں ہے، جیساکہ وہ خود اعتراف کرتا ہے۔ کہانی کا مرکزہ، پارے کی طرح چمکتا اور پھسلتا ہے، گرفت میں نہیں آتا، اور یہی مرکزہ نکولائی گوگول ہے جو موضوع اور راوی کے درمیان اس خلا کے احساس سے کہانی میں IRONICAL تناؤ پیدا ہو گیا ہے جو قاری کو اس تار و پود میں پوری طرح الجھا لیتا ہے۔ بیان کاری کے عمل میں شریک، ایک اور فریق بنا لیتا ہے۔ سوانحی موضوع سے پوری طرح وفادار مگر اسے مکمل طور پر "گرفت میں نہ لا سکنے والے راوی کے ذریعہ IRONY کے امکانات کو تھامس مان نے "ڈاکٹر فاسٹس" میں جس طرح برتا ہے، وہ بیانیے کے اپنے امکانات میں بھی اضافہ ہے۔ لنڈولفی کا افسانہ "آوازوں اور IRONY کی اس چھیڑ چھاڑ اور الٹ پھیر میں اتنا آگے تو نہیں گیا، مگر اپنے فنی مقاصد کے لیے بڑی خوبی کے ساتھ بروئے کار لے آیا ہے۔

کہانی کے IRONICAL تناؤ میں اضافہ ہو جاتا ہے، جب بیان کار کا اپنا "کردار" مشتبہ ہو جاتا ہے۔ گوگول ہی نہیں بلکہ اپنے طور پر بیان کار بھی کارا کاس سے مسحور ہے۔ بیانیے میں بار بار وہ اس کے ذکر سے لذت انگیز ہوتے ہوئے دکھائی دیتا ہے اور بعض جگہ اس کے دل کا چور بھی جھانکنے لگتا ہے۔ وہ اپنے بیان کی طرف سے ہمارے دل میں شبہ پیدا کر دیتا ہے ____ اور یہی شبہ، افسانہ نگار لنڈولفی کی کامیابی ہے: کیا توماپاسکلووچ، کارا کاس سے محبت کرتا ہے؟ کہیں وہ گوگول کی نظریں بچا کر اس سے ملتا تو نہیں رہا؟ کوئی نہ کوئی تو ضرور رہو گا۔ ورنہ کارا کاس کو وہ بیماری کیسے لگی؟ کہیں گوگول خود ہی تو نہیں ...... اور یہ تناؤ تو اس وقت عروج پر پہنچ جاتا ہے جب گوگول، بیوی کے قتل کے بعد بچے کو بھی آگ میں جھونک دیتا ہے۔ ہم اس سفّاکی پر کانپ اٹھتے ہیں، اس لیے کہ ہمیں معلوم ہے ___ توماپاسکلووچ کے علاوہ دوسرے سوانح نگاروں سے پتہ چلتا ہے کہ گوگول نے اپنے شاہکار ناول "مُردہ بندے" کا دوسرا حصّہ آگ میں جھونک دیا تھا۔

گوگول کی بیوی جتنا بھید بھرا کردار یہاں گوگول کے خودساختہ سوانح نگار کا بھی ہے۔ اپنے

تفسیاتی محرکات دباکر امرِ واقعہ بیان کرنے والا، پھر بھی اشارے کنایوں سے جھلک پڑنے والے راوی کی اردو افسانوں میں جو مثال مجھے سب سے دل چسپ معلوم ہوتی ہے وہ ضمیرالدین احمد کے افسانے "تشنۂ فریاد" میں ہے۔ لنڈولفی کے ہاں راوی کے محرکات کے اخفا سے افسانوی بیان میں IRONICAL تہہ داری کو فروغ ملا ہے جبکہ ضمیرالدین احمد کے ہاں اس کے توسّط سے کہانی کی مرکزی شخصیت یعنی پیشکارن کے المیے کو مزید گہرا کیا گیا ہے۔ اس افسانے کا ذکر کرتے ہوئے نیّر مسعود نے اپنے مضمون "ضمیر الدین احمد کے افسانے" میں، کہ جس میں ان افسانوں میں جزئیات کے بیان کی افسانویت کو بطورِ خاص شناخت کیا گیا اور سراہا گیا ہے، یہ نشان دہی کی ہے کہ "اس افسانے میں کوئی ولین نہیں آتا، لیکن خود راوی اس کا سب سے ناصاف کردار ہے"۔ بلکہ افسانہ نگار کے برخلاف انہوں نے صاف لکھ دیا ہے۔ "اس کے علاوہ بھی افسانے میں کئی اشارے ایسے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بھی (یعنی راوی) پیشکارن پر دانت لگائے بیٹھا ہے"۔ مختلف اور متضاد نفسی محرکات کی افسانے میں بیک وقت موجودگی، اس کی گہرائی میں اضافے کا موجب بن گئی ہے، ایسی گہرائی جو افسانے کے قاری (یا ناقد) کو بیانیے کی جزئیات میں اُترنے، الجھنے کی دعوت دیتی ہے، اور یہ بیّن طور پر واضح کر دیتی ہے کہ کہانی میں مُضمر زندگی تک رسائی حاصل کرنے کے لئے تکنیکی و فنی پینترے سمجھنے اور سراہنے ہوں گے۔ اس دوہری DE- CODING سے ہی کہانی حاصل ہوگی۔

راوی کے محرک و مقاصد کو مبہم رکھ کر ضمیرالدین احمد نے "تشنۂ فریاد" میں المیے کے اثر کو ابھارا ہے، جبکہ لنڈولفی اسی طریقے سے امرِ واقعہ کے مزاحیہ اور تفنّن آمیز پہلوؤں کو چھیڑ رہا ہے۔ کہانی کے واقعات کے لحاظ سے قاری جو نقطۂ نظر اختیار کرتا ہے، اس میں اور راوی کے نقطۂ نظر کے درمیان تفاوت سے پیدا ہونے والی IRONY اس افسانے کا فنی امتیاز ہے۔ اردو افسانے میں یہ IRONY شاذ ہی کارفرما نظر آتی ہے۔ شاید ہم اپنے مواد، واردات سے وہ فاصلہ اور معروضی علاحدگی نہیں پیدا کر سکتے جو ان کے بارے میں نظرے خوش گزرے قسم کا رویّہ اختیار کرنے دے۔ اپنے صید کے مغز میں پنجے اتار لینے والے کھن کھجورے کی طرح ہم اس واردات کو چھوڑنے پر تیار نہیں ہوتے۔ اس سے بُری طرح چمٹ جاتے ہیں۔ اس سے IDENTIFY کرنے لگتے ہیں، جس کا نتیجہ جذباتی وابستگی اور جذباتیت میں ظاہر ہوتا ہے، وہ جذباتیت خراب نثر اور بُری کہانیوں کو بہت راس آتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ابتدائی دور کے

افسانے مصنف اور موضوع کے شدید IDENTIFICATION کی مثال ہیں۔ انتظار حسین کے "تذکرہ" میں IRONY موضوع سے ایک نوع کا فاصلہ پیدا کر سکتی تھی، مگر نہ مصنف نے کمبل کو چھوڑا ہے نہ کمبل نے مصنف کو۔ انہیں ایک قدم پیچھے ہٹا کر اس موضوع کی طرف دوبارہ دیکھنے کا موقع نہیں ملتا۔ ماضی کے اس بھوت کو اس بے مہر اور بے معروضی نظروں سے دیکھنے کا عمل، بڑی کامیابی کے ساتھ محمد حسن عسکری کے افسانے "ذکرِ انور" میں نمایاں ہے۔ راوی کے انداز بیان کا مقطع پن اور حد سے بڑھی ہوئی سنجیدگی، اس کے ارادے کے برخلاف اس کے اُتھلے مضحکہ خیز رویے کو اجاگر کر دیتے ہیں۔ سنجیدگی کے لبادے میں یہ شوخی اور طنازی، افسانہ نگار کے ہنر کا کمال ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ یہ وہی افسانہ نگار ہے جس نے "چائے کی پیالی" میں واقعیت کی باریک سے باریک جزئیات پر توجہ دی تھی۔ "ذکرِ انور" عسکری صاحب کے افسانوں ہی میں نہیں، اردو افسانے میں منفرد ہے۔ اس راستے پر چلنے والے کم ہی نظر آتے ہیں۔ لنڈولفی کے افسانے کو پڑھ کر ان طریقوں کا خیال آتا ہے جو اردو افسانہ اختیار نہیں کر پایا۔

(۳)

بعض علاقوں میں کالے علم اور سفلی عمل کے لئے گڑیا کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ کسی دشمن کی شبیہہ پر بنائی ہوئی گڑیا کو ایذا پہنچائی جاتی ہے اور اس میں سوئیاں چبھوئی جاتی ہیں، اس خیال سے کہ ادھر اس کا ہم شکل بھی یہی صدمہ اٹھائے گا۔ گڑیا یا پُتلا بنا کر اس کی جان اپنے بس میں کر لی، اس کی زندگی چرالی۔ ممکن ہے جدید افسانے کے یہ گڈے گڑیاں اور پتلے سفلی عمل کے طریقوں پر چل رہے ہوں۔

گڑیا کا طلسماتی سا اثر احمد ندیم قاسمی کے افسانے "گڑیا" میں نظر آتا ہے جس میں ایک سہیلی کی "گڑیا" دوسری سہیلی کی بچّی کو اپنی شکل دے دیتی ہے۔ پُتلوں کی بہتات ممتاز مفتی کے "روغنی پتلے" میں نظر آتی ہے، مگر یہ سارے پتلے بالکل ہی پُتلے ہیں، انسانوں کی بھونڈی نقل اور مصنّف کے خیالات کے بوجھ سے تمثیلی طور پر دبے ہوئے۔ کارلوس فوئنتیس کے "گڑیا رانی" میں بھید بھرا بچپن، ابدی نسوانی روپ کی تلاش کے سامنے آجاتا ہے۔ اور تو اور، جاپانی مصنّف نے "ویُون کی بیوی" میں فرانسیسی شاعر VILLON کے سے عیش کوش اور عاشق مزاج کا جاپانی روپ تلاش کر لیا ہے، تاہم کہانی میں شاعر اور اس کی کسی فرضی بیوی کے کردار سامنے نہیں آتے۔ اپنی روایت سے باہر کے کسی ادیب کے لئے ایک بیوی فرض کر کے، اس کے توسّط سے افسانہ گھڑنے کی یہ ایک اور کوشش ہے، اگرچہ

لنڈولفی سے خاصی مختلف۔ اور اس میں پتلا بھی نہیں ہے، انسان ہیں، سچ مچ کے انسان۔

افسانوں میں پتلے بنانے والوں کی اس قطار میں سب سے زیادہ تعجب خیز نام سوزن سونٹیگ کا ہے۔ اس کے افسانے میں طنز و استہزار کا رنگ بھی مدّھم ہے۔ کہانی کی بنیادی فنتاسی کرشن چندر سے بہت مماثل ہے کہ کچھ عرصہ انسانی زندگی گذارنے پر مامور کئے جانے سے پتلا بھی انسان بن جانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ انسان اپنے اندر کے آدمی کو تو قابو میں لاکر اپنے جیسا انسان نہیں بنا سکا۔ چنانچہ اس کام کے لئے پتلے بنا رہا ہے۔ اب انسان ہونا پتلوں کو بھی میسّر ہے! انسان اور آدمی کی کہانی کا یہ موڑ ان چند افسانوں میں نمایاں ہوا ہے۔

تعجّب مجھے اس بات پر نہیں ہے کہ انسان اور آدمی کی باہمی کشمکش کا یہ تازہ رخ افسانوں میں بیان ہوا ہے۔ بھلا اور کون سی صنف اس واقعے کو گرفت میں لا سکتی تھی؟ تعجّب اس بات پر ہے کہ انسانی رشتوں، بالخصوص میاں بیوی کے تعلّق کا اس قدر میکانیکی ہو جانا کہ پتلوں کے بھی اعصاب جواب دے جائیں، اور زندگی کا ڈھرّا ایسا ہو جائے کہ انسان کی شرکت کے محض واہمے پر ہی چلتا رہے، یہ سب کچھ سوزن سونٹیگ نے افسانے میں لکھا جو جدید تنقید کی ایک مضطرب روح ہے، رجحان ساز اور سوشکن ناقدہ۔ سوزن سونٹیگ کے افسانوں اور تنقید سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ نقّادوں میں روحِ تخلیق زندہ ہے اور وہ ابھی پتلا نہیں بنا۔ ورنہ اپنے ہاں تو تنقید کے نام پر جو لکھا جا رہا ہے اس کی بے روح، میکانیکی اور محض رسمی کیفیت سے ایسا لگتا ہے کہ نقّادوں نے پتلے بنوا لیے ہیں جو ان کے نام پر مضامین کے ڈھیر باقاعدگی کے ساتھ لگائے جا رہے ہیں۔ نقّاد تو پتلا بن ہی گئے تھے اب افسانہ نگاروں نے بھی اپنے ہی فارمولوں کی تھوک کے بھاؤ اس طرح ماس پروڈکشن شروع کر دی ہے کہ عصری افسانے میں پتلوں کی کارکردگی نظر آنے لگی ہے۔ تنقید ہو یا افسانہ، جب پتلوں کا ادب تخلیق ہونے لگے تو اس میں لکھنے والوں کو یہ سہولت مل جاتی ہے کہ وہ بقول منٹو، "باجو کی گلی" سے نکل لیں اور ادب کے کام پر پتلوں کو لگا دیں۔ کسی کو کیا پتہ چلے گا؟ دیکھئے نہ، اب آپ کو کیا معلوم یہ تحریر ہم دونوں میں سے کس کی ہے؟

آصف فرخیؒ سے بات چیت

[نیر مسعود، محسن خان، انیس اشفاق]

نیر مسعود: آصف پہلے آپ یہ بتائیے آپ کی تاریخ پیدائش کیا ہے؟

آصف فرخی: ۱۶ ستمبر

نیر مسعود: اور سنہ پیدائش؟

آصف فرخی: نائنٹین ففٹی ٹائن۔

نیر مسعود: اور آپ یہ افسانے وغیرہ کب سے لکھ رہے ہیں؟

آصف فرخی: افسانے وغیرہ لکھنے کی کوئی ایسی لمبی چوڑی تاریخ نہیں ہے۔ یہ حادثہ ہمارے ساتھ کافی دیر میں ہوا۔ پہلے کچھ شاعری واعری کرنے کی کوشش کی...

نیر مسعود: اچھا!

آصف فرخی: ... جو زیادہ چلی نہیں۔ اس کے بعد کہانیاں لکھیں۔ پتا نہیں وہ چلتی ہیں یا نہیں۔

نیر مسعود: اندازاً کس زمانے سے آپ نے کہانیاں لکھنا شروع کیں؟

آصف فرخی: تقریباً اٹھاسی کے قریب سے...

نیر مسعود: یہ "آتش فشاں پر کھلے گلاب"[1] کب...

آصف فرخی: ... نہیں اٹھاسی کے قریب نہیں۔ اٹھاسی تو میں غلط کہہ رہا ہوں۔ اٹھتر... پتہ نہیں کب، شاید آج اور ابھی...... غالباً اناسی میں جس کو پہلا افسانہ کہنا چاہیے، وہ شروع کیا۔

نیر مسعود: اناسی... نہیں، گویا اناسی سمجھیے۔

آصف فرخی: اُناسی، دیکھیے میں گنتی... (ہنسی)

انیس اشفاق: سونٹی ایٹ، اس کے بعد سونٹی نائن۔

---

[1] آصف فرخی کے افسانوں کا پہلا مجموعہ

آصف فرخی: ہاں۔ سونی ٹائن کے لگ بھگ۔

نیر مسعود: اچھا۔ یہ اس لیے پوچھ رہے ہیں کہ یہاں ہم سب .... آپ کو شاید اندازہ نہیں ہے کہ یہاں آپ کو اس قدر اہم افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے .....

آصف فرخی: اچھا، مجھے تعجب ہے ....

نیر مسعود: .... اور یہ جو ہمارے نوجوان دوست انیس اشفاق ہیں اور محسن وغیرہ ہیں، یہ ظاہر ہے کہ اس کم عمری پر حیرت کرتے ہیں۔ چیز کم عمری میں افسانہ نگاری شروع کر دینا یا اچھا لکھنا ایک حیرت خیز بات ضرور ہے۔ لیکن آپ کو جو ہم لوگ پسند کرتے ہیں وہ صرف اس بنا پر نہیں کہ یہ کہہ دیا جائے کہ ابھی صاحبزادے ہیں لیکن بہت عمدہ لکھ رہے ہیں۔ وہ ایک الگ خصوصیت ہے لیکن اس سے قطع نظر آپ کے یہاں ایک طرح کی ... اب بلوغت ہی کہیں اُس کو .... بلوغت جو نظر آتی ہے اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی آدمی کم سے کم میری عمر کا یا اس سے بھی کچھ زیادہ کا ہے جو پرانی باتیں دیکھے ہوئے ہے، جھیلے ہوئے ہے اور اس وقت، اپنی موجودہ صورتحال سے مطمئن نہیں ہے۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ بہت لوگوں کے یہاں ملتی ہے، لیکن آپ کے یہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان سب چیزوں کے ساتھ کوئی، ایک آسیب لگا ہوا ہے، کوئی چیز ہے جو آپ کو ستا رہی ہے۔ اس پر ہم لوگ حیرت کرتے ہیں کہ یہ آصف فرخی جو.... پاکستان میں ان کی ولادت ہوئی، سائنس کی انہوں نے تعلیم حاصل کی، ان کے یہاں یہ بات کس طرح آ گئی۔ تو اس کے بارے میں کچھ بتائیے۔ ایک تو یہ کہ کون چیز آپ کو ستا رہی ہے .... ہانٹ کر رہی ہے۔

آصف فرخی: صاحب، اگر کوئی ایک چیز ہانٹ کر رہی ہوتی یا اس چیز کو نام دینا بہت آسان ہوتا تو شاید میں اس کو گرفت میں لے آتا۔ اس چیز کو پہچاننا یا اس کو نام دینا میرے لیے بہت مشکل کام ہے۔ اتنا ضرور اندازہ ہے کہ وہ کوئی، ایک چیز نہیں ہے بلکہ ایک پیچاک کہیے، وہ ہے جو.... آسیب ہی کہنا چاہیے، مجھے آسیب میں مبتلا رکھے ہوئے ہے۔ جہاں تک اس بات کا عمر سے تعلق ہے، اور تجربے کی بات ہے، تو اس بارے میں بہت کچھ عرض نہیں کر سکتا۔ آپ نے فرمایا تو درست ہی فرمایا ہوگا۔ کافی دن ہوئے میں نے ایک چینی روایت پڑھی تھی، اور پڑھ کر اس کا اتنا اثر ہوا تھا کہ کئی بار اس کو خواب میں دیکھا۔ حکایت کے راوی کو ایک آسیب تنگ کر رہا ہے اور وہ اس سے پیچھا چھڑانے اس کو پکڑنے کے لیے اس پر روشنائی مل دیتا ہے۔ اس طرح بھوت کے خدوخال واضح ہو جاتے ہیں اور وہ پکڑا جاتا ہے۔ روشنائی ملنا اس کا ٹوٹکا تھا تو شاید لکھنا میرا ٹوٹکا ہے۔ یہ بھی نہیں کہہ سکتا ہوں کہ اس جہانِ خواب میں کب سے ہوں۔ اپنے روز و شب کا حساب کتاب کیسے بتاؤں۔

ایک چیز البتہ ہے جس کا مجھے شعوری طور پر اسی زمانے میں احساس ہوا جب میں نے وہ، جو بہت ہی کچا سا پہلا مجموعہ تھا، اس کے افسانے لکھنے شروع کیے۔ وہ کچھ نسلوں کے تسلسل اور تجربے کی منتقلی سے متعلق ہے، کہ مجھے کچھ یہ احساس ہوا کہ میرے دادا اور میرے والد جو ہیں وہ الگ الگ اجسام رکھے ہوئے بھی ایک تسلسل کا حصہ ہیں۔ اور ان کا جو تجربہ ہے وہ مجھ پر ایک طرح سے منکشف ہوتا ہے، اور ہم چیزوں کو ایک ہی طریقے سے دیکھتے اور سوچتے اور محسوس کرتے ہیں۔ اسی لیے بعض دفعہ، اور شاید میرے کسی ہم پیشہ آدمی کو اس میں کوئی نفسیاتی گرہ نظر آئے، مگر یہ ہے کہ بعض دفعہ میں اپنا نام اسلم فرخی[۲] بھی لکھ دیتا ہوں، اور بہت سے لوگ مجھے اسلم کے نام سے بھی پکارتے ہیں جو مجھے بہت اجنبی معلوم ہوتا ہے۔ اور نام کے سلسلے میں میرے ساتھ بہت لوگوں کو یہ دھوکا ہوتا ہے اور اس کے لطیفے بھی ہیں۔

نیر مسعود: یہ تو بہت دل چسپ اور کلیدی بات بتائی آپ نے۔ اس لیے کہ آپ کے یہاں، جیسا میں نے عرض کیا تھا، صرف وہ بات نہیں ہے کہ جیسے ماضی کی یادیں یا اپنی روایات کا شعور ہے جو تھوڑا سا پریشان کر رہا ہے، بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آپ خود اس روایت کا حصہ ہیں اور وہ آپ پر گذری ہے یا.....

آصف فرخی: جی ہاں بالکل گذری ہے۔ اور اس روایت کو بالکل مجسّم میں نے اپنے خاندان کے دو بزرگوں میں دیکھا۔ میں نے ابھی آپ سے ذکر کیا شاعری کا، تو شروع غزل سے کیا۔ ٹوٹی پھوٹی غزلیں وغیرہ جو لکھیں تو احساس یہ ہوا کہ بالکل اپنے والدِ محترم کا نقشِ ثانی ہو کے رہ جاؤں گا۔

انیس اشفاق: کوئی آدھا شعر یاد ہو اس زمانے کا...

آصف فرخی: نہیں، اس کو رہنے دیں تو اچھا ہے (ہنسی) بچپن کی غلط کاریاں وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ مگر افسانے جو لکھے تو بھی اس چیز سے بچ نہیں سکا۔ ہمارے ابا نے بھی اپنی نوجوانی کے زمانے میں کچھ افسانے لکھے تھے، پھر وہ شاعری کی طرف آ گئے۔ اور اسی کے ساتھ یہ لطیفہ بار بار ہوتا ہے کہ .... ادبِ لطیف میں کشور ناہید نے ہمارا ایک افسانہ چھاپا اور مصنّف کا نام اسلم فرخی دیا۔ اور ان سے جب کہا گیا تو انہوں نے کہا بھئی ٹھیک ہی تو نام دیا ہے، یہی تو تمھارا نام ہے۔ اور ابا سے بھی کچھ لوگوں نے کہا کہ صاحب آپ کی فکر میں کیا تازہ کاری ہے، ہم تو آپ کو محقق سمجھتے تھے لیکن آپ بالکل نوجوانوں کی سی فکر رکھتے ہیں... بلکہ ابھی اوراق کے شمارے میں... زیادہ دن نہیں ہوئے... اس میں وزیر آغا صاحب نے میری کہانی "کالی داس" کے نام

---

[۲]: آصف فرخی مشہور پاکستانی محقق ڈاکٹر اسلم فرخی کے فرزند ہیں۔

سے چھاپی۔ اس میں بھی مصنف کا نام اسلم فرخی لکھا جو مجھے اس لیے دلچسپ معلوم ہوا کہ اگر وزیر آغا صاحب کے صاحبزادے کی کوئی چیز ان کے نام سے چھپ جائے تو شاید انھیں اس کیفیت کا اندازہ ہو سکے گا کہ یہ دو مختلف لوگوں کے درمیان جو ایک چیز گھومتی رہتی ہے وہ کس حد تک PERSONALIZE ہو سکتی ہے۔ جب ان کو میں نے خط لکھا کہ مصنف کے نام میں جو غلطی ہوئی ہے اس کو درست کر دیجیے، تو انہوں نے کہا کہ ہم اگلے شمارے میں انور سدید کا خط چھاپ دیں گے تو اس سے بات واضح ہو جائے گی۔ اگلے شمارے میں انور سدید صاحب کا جو خط چھپا اس میں انہوں نے اُلٹا سوال پوچھا ہے کہ اسلم فرخی صاحب کیا آصف اسلم فرخی سے الگ شخصیت رکھتے ہیں؟ میں یہ باتیں شکایتاً نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ یہ مجھے انتہائی دلچسپ معلوم ہوتی ہیں!

نیّر مسعود: میں نے آپ کو حال ہی میں ایک خط لکھا تھا، وہ مل گیا ہوگا۔ اس میں لکھا تھا کہ یہ جو آپ کی خصوصیت ہے، یہ آپ کے بزرگوں کے بارے میں تجسّس پیدا کرتی ہے۔ میرا اس سے یہی مطلب تھا کہ .... ظاہر ہے کہ باپ کا ورثہ اور باپ سے سنی ہوئی باتیں بچوں میں منتقل ہوتی ہیں، سعادت مند بچوں میں خاص طور پر۔ وہاں تک تو خیر ٹھیک تھا کہ بھائی ایک سعادت مند بیٹا ہے، اس نے بہت غور سے اپنے بزرگوں کی باتیں سنی ہیں اور ان کو لغو اور لچر نہیں سمجھا ہے۔ لیکن آپ کے یہاں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں کی روح آپ میں حلول کر گئی ہے۔

آصف فرخی: لیکن شاید اس کو میں نے اتنی آسانی کے ساتھ قبول نہیں کیا اور اسے بے تحاشہ RESIST کیا۔ بلکہ میرا کہانی لکھنے کا جو عمل ہے وہ دراصل اسی RESISTENCE کی پیداوار ہے۔ اور خاص کر اس روایت نے مجھے جس طرح فارم کیا ہے، جس طرح مجھے تشکیل دیا ہے، اس سے میں .... میں اس کو گرفت میں لانے یا اس سے لڑنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

نیّر مسعود: نہیں، تو یہ لڑنے کی کوشش کس صورت میں ہے؟ اس روایت سے آزاد ہونے کے لیے یا اس کو گرفت میں لانے کے لیے؟

آصف فرخی: ابھی تو میں ہی اس چیز کی گرفت میں ہوں۔ لیکن میں اس کی گرفت سے نکل کر خود اس کو اپنی گرفت میں لانا چاہ رہا ہوں۔

نیّر مسعود: اچھا۔ تو دیکھیے جو میں پہلے عرض کر رہا تھا کہ کوئی چیز جیسے آپ کو ستا رہی ہے۔ آپ نے کہا تھا کہ وہ بیچاک ہے۔ تو ہے بیچاک۔ لیکن اس پورے بیچاک کو یہ سمجھنا چاہیے کہ سمٹ کر اس

RESISTENCE میں آگیا ہے۔ اس لیے کہ یہ چیز آپ کے افسانوں میں واقعی بہت حیرت انگیز محسوس ہوتی ہے کہ ..... مثلاً میں اگر لکھنا چاہوں تو ظاہر ہے کہ آپ سے زیادہ باتیں دیکھے ہوئے ہوں، لیکن مجھ سے یہ چیز نہیں آپائے گی۔ ایک فریاد تو ہو سکتی ہے اگر میں یاد کروں ماضی کو یا بچپن میں جو کچھ دیکھا تھا مگر آپ کے یہاں جو کشمکش یا ذہنی ستانے والی کیفیت ہے وہ یہ RESISTENCE.... محسن صاحب، ذرا آپ کچھ پوچھیں۔ میں جب تک سگریٹ .....

انیس اشفاق: ہم لوگوں کو ایک بڑی حیرت ہوتی ہے، اور ہم اور نیر بھائی یہاں اکثر اس پر گفتگو بھی کرتے رہتے ہیں کہ.... جیسا کہ آپ نے انکشاف کیا تھا کہ آپ نے رسمی طور پر اردو کی تعلیم حاصل نہیں کی، پیشے سے آپ ڈاکٹر ہیں، اور کسی ایک صنف میں محدود رہ کر آپ اپنی صلاحیتوں کا مظاہرہ نہیں کر رہے ہیں، آپ افسانے بھی لکھ رہے ہیں، آپ کے وقتاً فوقتاً انٹرویوز بھی شائع ہوتے رہتے ہیں، ترجمے بھی آپ کرتے رہتے ہیں، اور دوسرے بہت سے ادبی کام انجام دیتے رہتے ہیں۔ صلاحیتیں تو آپ اپنی منوا چکے ہیں، ہم لوگوں کو حیرت ہوتی ہے آپ اتنا وقت کیسے نکال لیتے ہیں۔ اور سنا ہے کہ آپ اپنے پیشے میں بھی اسی طرح کامیاب ہیں۔

نیر مسعود: بہت نمایاں ہیں۔

انیس اشفاق: اس پر ہم لوگ حیرت کرتے ہیں کہ عام طور پر لوگ پڑھنے لکھنے سے کترانے لگتے ہیں، ہم لوگوں کو اکثر یہ حیرت ہوتی ہے کہ صاحب یہ..... اتنا وسیع ان کا میدان ہے اور اتنی کم عمری میں..... اس سلسلے میں آپ....

آصف فرخی: اس سلسلے میں ظاہر ہے میرے لیے کچھ کہنا بہت مشکل ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کوئی کامیابی حاصل ہو چکی ہے، کوئی منزل سر کر لی ہے، کیوں کہ جو کرنا چاہیئے اس کے بالکل ابتدائی سے نقوش واضح ہوئے ہیں۔ جہاں تک بہت ساری دلچسپیاں ہیں، ان میں کچھ دلچسپیوں کی تھوڑی مجبوری بھی ہے، اس سے کم از کم بکھراؤ کا احساس ضرور ہوتا ہے اور ایک یہ بھی خدشہ ہوتا ہے کہ بہت سارے مختلف FORMS میں چیزیں منتشر سی ہو جاتی ہیں اور کچھ اسی قسم کا کام وہ لوگ کرتے ہیں جو کسی میدان میں اپنا لوہا نہیں منوا سکتے البتہ ایک چیز..... جارج ایلیٹ نے MILL ON THE FLOSS میں بڑی مزے دار بات کہی ہے کہ جو لوگ محض ایک ہی کام کرنے کا ٹیلنٹ رکھتے ہیں وہ اسے بالکل چھٹی رساں کبوتر کی طرح معلوم ہوتے ہیں

کہ بس وہ آنا اور جانا، ایک کام کر سکتے ہیں اور دوسرے کسی کام کے نہیں رہتے۔

محسن خان: نہیں، تو تم مختلف کاموں ہیں .... تم نے شروع میں نظمیں بھی لکھیں، مضامین بھی لکھے، افسانے بھی لکھے، تو جھکاؤ کس طرف زیادہ ہے؟

آصف فرخی: بھئی افسانے وغیرہ تو بعد میں لکھنا شروع کیے، جب نظمیں ہاتھ سے نکل گئیں۔ شروع میں کچھ یہ خیال تھا۔ افسانے وغیرہ تو سمجھ میں نہیں آتا تھا کیسے لکھے جائیں۔ یہ خیال تھا کہ کچھ نظمیں لکھیں گے اور بس۔ ایلیٹ کے زیرِ اثر یہ گمان تھا کہ جو شاعر ہوتا ہے وہ نقاد ہوتا ہی ہے، اور تمام جو آج کل کی اتنی پبلک ریلیشنگ وغیرہ کی تنقید ہوتی ہے ہم ان سب چیزوں کو REDEFINE کریں گے اور جو ادبی NORMS ہیں ان کو ESTABLISH کریں گے، اس لیے تنقید بھی لکھتے رہنا چاہیے۔ یہ کچھ خیال تھا، مگر شاعری کا ٹیلنٹ میرے اندر نہیں تھا۔ یہ احساس ہوا کچھ عرصے دھکے کھانے کے بعد۔ اور اس وقت ان نظموں سے ہی کہیں کہانی نکل آئی۔

محسن خان: نہیں، میرا مطلب یہ ہے..... ہمیں تو ایسا لگتا ہے کہ مضامین اور افسانے ان سب میں پلڑا تمہارا بھاری ہے۔ تمہیں کیا محسوس ہوتا ہے؟ کون سی چیز سے زیادہ قریب ہو، افسانے بہتر طریقے سے یا.......

آصف فرخی: بھئی اب تو میں افسانے ہی لکھ سکتا ہوں اور افسانے ہی لکھنے کا کام ہے۔

انیس اشفاق: اور ترجمے....

نیّر مسعود: ترجمے بھی بہت اچھے کیے ہیں۔

آصف فرخی: ترجمے اب..... افسانوں کی بات میں آپ کو بتاؤں۔ شروع میں کچھ نظمیں لکھیں تو وہ بہت فخر کے ساتھ عسکری صاحب کو دکھائیں، تو وہ نظمیں وغیرہ سنتے رہے اور کچھ رائے نہیں دی جیسا کہ ان کا دستور تھا۔ بعد میں کہنے لگے آپ نظمیں تو لکھتے ہیں، اب افسانے کیوں نہیں لکھتے۔ میں نے کہا عسکری صاحب، آپ کمال کرتے ہیں۔ میں آپ کو نظمیں سنا رہا ہوں اور آپ کہتے ہیں افسانے کیوں نہیں لکھتے۔ خیر کچھ عرصے کے بعد اتفاق ایسا ہوا کہ افسانے لکھنا شروع کیے۔ جھکاؤ کا معاملہ، تو کچھ کہنا مشکل ہے۔ اب افسانہ ہی سامنے ہے۔ نظمیں نہیں لکھتا، لکھ نہیں پاتا۔ تنقید وغیرہ بڑی بے قاعدگی کے ساتھ ہے، یعنی کچھ تبصرہ نویسی کی قسم کی چیز ہوتی رہی۔ وہ بھی تعارفی اور سرسری قسم کا کام کہہ لیجیے۔ اس کو کوئی تجزیاتی تنقید تو کہنا بہت

مشکل ہے۔

نیّر مسعود: نہیں، یہ جو آپ کا مضمون آیا ہے، آپ نے بھیجا تھا، "درمیان سے سنی" دو حصوں میں۔ یہاں کتاب نما میں وہ کسی اور عنوان سے چھپا ہے۔ وہ تو بہت ہی سنجیدہ اور خطرناک قسم کا مضمون ہے، اس لیے کہ اس انداز میں ابھی تک افسانے پر گفتگو نہیں ہوئی ہے۔ اب معلوم نہیں کہ اس کا کیا ردِعمل ہوگا....

محسن خان: بالکل نئی سمت کی طرف....

نیّر مسعود: ہاں، اس میں نئے میدان کھلے ہیں۔ لیکن آپ چوں کہ افسانہ نگاری..... افسانہ نگار کی حیثیت آپ اپنی زیادہ سمجھتے ہیں، تو کچھ بہت ہی عام یا عامیانہ قسم کے سوال ہیں جو غالباً ہر افسانہ نگار سے پوچھے جاتے ہیں اور اب کسی حد تک لغو بھی ہو چکے ہیں لیکن ہر افسانہ نگار کے پاس کچھ نہ کچھ ان کا جواب ہوتا ہے، اور کبھی کبھی معقول بھی ہوتا ہے (ہنسی)۔ اب آپ کے ساتھ یہ شرط نہیں ہے کہ آپ معقول ہی جواب دیں، لیکن چوں کہ بہ حیثیت افسانہ نگار ان کا جواب دینا پڑتا ہے، ہم نہیں پوچھیں گے تو کوئی اور پوچھے گا.....

آصف فرخی: کوشش کر کے انتہائی نامعقول جواب دوں گا (ہنسی)

نیّر مسعود: تو وہ یہ کہ..... محرک کا لفظ چوں کہ میں استعمال کرنے والا ہوں.... تو ایک یہ نئی بات معلوم ہوئی کہ حسن عسکری صاحب محرک ہیں آپ کی افسانہ نگاری کے، یہ خود بہت بڑی اور اہم اور معنی خیز بات ہے۔ لیکن یوں آپ کو افسانہ لکھنے پر کیا چیز اکساتی ہے؟ اب اس میں ڈرامائی باتیں تو بہت کرتے ہیں لیکن ظاہر ہے آپ اس قسم کی بات نہیں کریں گے۔

آصف فرخی: ڈرامائی بات اس لیے نہیں کروں گا کہ ایسی... یعنی افسوس تو اسی بات کا ہے کہ کاش کوئی ڈرامائی کیفیت طاری ہوتی تو آپ کے سامنے نہایت فخر سے بیان کرتا۔

نیّر مسعود: نہیں، میں فوراً سمجھ لیتا کہ آپ ڈراما کر رہے ہیں (ہنسی)۔ جی نہیں، بالکل جو حقیقت ہے، ظاہر ہے کہ بے تکلف گفتگو ہے۔ تو کوئی چیز ہے جو محرک بنتی ہے، افسانے کے لیے، یا اکساتی ہے ... اور.... اور کیفیت کا لفظ بھی استعمال کر سکتے ہیں، اس کو لوگوں نے غارت کر دیا ہے، لیکن....

انیس اشفاق: بہت سے افسانہ نگاروں نے اپنے اس طرح کے تجربے بیان کیے ہیں، مثلاً منٹو نے یہ کہا کہ میں بس لکھنا شروع کر دیتا ہوں، کوئی پلاٹ بھی ذہن میں نہیں ہوتا، اور جب لکھنا شروع کر دیتا ہوں تب افسانہ بن جاتا ہے۔

آصف فرخی: اچھا منٹو تو خیر.....

محسن خان: منٹو کے ساتھ یہ بات تھی کہ وہ صرف افسانے لکھتے تھے۔ ان کے ساتھ یہ ہے کہ شاعری بھی کرتے تھے۔ تو کیفیت جو ہوتی ہے اس میں بھی انتخاب کرنا پڑتا ہے کہ افسانہ لکھیں یا مضمون لکھیں یا.....

آصف فرخی: منٹو تو خیر افسانے کے بہت بڑے آدمی تھے بہت فطری افسانہ نگار تھے........

نیر مسعود: نہیں، انہوں نے جو بات کہی وہ صحیح کہی ہوگی۔

آصف فرخی: ہاں، وہ ان کے لیے بالکل صحیح ہوگی۔ افسوس تو یہ ہے کہ ہمارے معاملے اس قدر الجھے ہوئے ہیں کہ ان میں اس قسم کی کوئی بات نہیں۔ آپ نے جو نیر صاحب، پوچھا ہے، میرے خیال میں اس کا جواب میں اس طرح دوں گا جس طرح سے کہ ابھی محسن صاحب نے سوال پوچھا تھا، کہ مجھے خود یہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ ہی میرا فطری میدان ہے۔ اس میں یہ بات اتنی اہم نہیں کہ کیا حیثیت ہے، یا کیا حیثیت تسلیم کی جاتی ہے، یا کیا حیثیت منوائی جاتی ہے، مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ کہانی لکھنا میرا فطری عمل ہے جو شاید نظم لکھنا نہیں تھا۔ نظم لکھنے میں میں بہت زور لگاتا تو جس طرح کی غزلیں چھپتی ہیں یا کہی جاتی ہیں ان سے اگر بہتر نہیں تو ذرا سی کمتر غزل زور لگا کر کہہ لیتا اور اس میں تھوڑی سی اپنی... یعنی... تعلّی ہے بہر حال۔ افسانہ لکھنے کے کیا محرکات ہوتے ہیں وہ ظاہر ہے کہ بڑی حد تک وہی آسیب یا تکلیف ہے جس کے بارے میں آپ نے ارشاد کیا تھا۔ "اسمِ اعظم کی تلاش"[1] کے بعد میں نے تیسرا[2] مجموعہ اپنا سوچ رکھا ہے اس کے سرِ ورق میں میلان کنڈیرا کے ایک ناول کا اقتباس درج کرنا چاہتا ہوں، اگر کتاب کبھی چھپی تو۔ اس نے ایک بڑی عجیب سی بات کہی ہے جو میرے دل کو بہت لگی۔ مجھے محسوس ہوا کہ یہ بات میں ہی کہتا اگر مجھے کبھی سوجھی ہوتی۔ اس نے کہا کہ زندگی جس طرح سے بیتتی ہے، زندگی گذارنے کا جو عمل ہے وہ دھیرے دھیرے ہم کو DECIPHER کرنا پڑتا ہے، اور زندگی کا جو روزمرّہ کا عمل ہے اس کی اپنی دلیا لا ہوتی ہے اور ہم اس کو DECIPHER کرتے جاتے ہیں اور اس کو DECIPHER کرنے کا طریقہ جو ہے، وہی افسانہ سازی ہے۔ وہی افسانہ لکھنا ہے۔ تو اپنی زندگی کو معنی پہنانا، یا میری زندگی میں جو ایک شدید بکھراؤ ہے جو ایک بے کیفی بھی ہے، بے دماغی اسے کہیئے، جو کچھ بھی کہیئے، اگر اس طرح سے اس میں معنی کی بازیافت ہو سکتی ہے تو میں اس کا افسانے کے سوا کوئی راستہ نہیں جانتا۔

نیر مسعود: ہاں، یہ ایک بہت.....

آصف فرخی: .. بہت الجھی ہوئی سی بات ہے لیکن میں اس کو شاید اس سے زیادہ وضاحت کے ساتھ

---

[1] مصنف کے افسانوں کا دوسرا مجموعہ

[2] چیزیں اور لوگ

نہیں بتا سکتا۔

محسن خان: نہیں، تو انتخاب جو کیا ہے وہ غیر شعوری طور پر کیا ہے افسانہ لکھنے کا؟

آصف فرخی: نہیں اس کو شعوری اور غیر شعوری میں تو شاید تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔

نیر مسعود: وہ تو..... اسے خود احتسابی کہہ لیا جائے کہ اپنی لکھی ہوئی چیزیں پڑھیں اور افسانہ زیادہ...

آصف فرخی: ... کافکا کی ایک بات بڑی HAUNT کرتی ہے۔ اس نے کہا کہ میرے لیے اپنے بارے میں باتیں کرنے کا ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے کہ اپنے آپ کو ایک THIRD PERSON تصور کر لوں۔ تو گویا اپنی جو واردات کہیے، پرابلم کہیے، اسے بیان کرنے کا طریقہ یہی ہے کہ اس کو افسانے کی شکل میں لکھ دیا جائے۔

نیر مسعود: اچھا، ابھی تک تو آپ کا آپ کے افسانوں کا ذکر تھا۔ اب تشریف لاتے ہیں جناب قاری صاحب۔ یہ بھی بے چارے آج کل خاصے مصیبت زدہ بزرگ ہیں، یا خرد، جو بھی ہوں۔ کہ افسانہ نگار کی نظر میں قاری کی کیا اہمیت ہے؟ یہ میں اس لیے پوچھ رہا ہوں کہ یہ الزام لگایا گیا ہے کہ آج کے افسانہ نگار قاری کی پروا نہیں کرتے، اور کچھ (افسانہ نگار) یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ میں اپنے لیے لکھتا ہوں، کوئی سمجھے یا نہ سمجھے، اس سے مجھے مطلب نہیں۔ یہ سوال تو خیر ظاہر ہے نہیں کرنا چاہیے کہ آپ کا مقصد کیا ہوتا ہے، کیا بتانا چاہتے ہیں آپ اپنے افسانوں کے ذریعہ، لیکن کچھ لوگ ہیں جن کو آپ بتانا چاہتے ہیں۔ بتانا کیا بلکہ ......

انیس اشفاق: .... شریک .....

نیر مسعود: ہاں، شریک کرنا چاہتے ہیں، تو وہ کس قسم کے لوگ آپ کے ذہن میں ہیں؟

آصف فرخی: یعنی پہلے تو میں خود ہی ہوں۔

نیر مسعود: بہت صحیح ہے۔

آصف فرخی: اپنے آپ کو میں اپنا قاری خود سمجھتا ہوں کیوں کہ میں دراصل اپنے آپ کو EXPLAIN کرنے کے لیے آپ کو بتا رہا ہوں، اور وہ تجربہ بتا رہا ہوں جو اگر میں افسانے کی شکل میں نہ لکھتا تو خود مجھ پر ظاہر نہ ہوتا اور اسی لیے جب میں کہانی لکھ لیتا ہوں تو اس سے میری دل چسپی بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے اور اس کی تجہیز و تکفین کسی رسالے میں ہوتی ہے، وہ پھر ایک ثانوی مسئلہ رہ جاتا ہے۔ یہ جو کہانیاں آپ کے سامنے اس وقت رکھی ہوئی ہیں، یہ ۸۳ء، ۸۴ء کی لکھی ہوئی ہیں ان میں سے چند ایک کہانیاں ہی چھپی ہیں۔ تو یہ چھپنا چھپانا مسئلہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کہہ کر میں قاری کی نفی نہیں کرنا چاہتا، اس لیے کہ میں اپنے آپ کو جب قاری سمجھتا ہوں تو

افسانہ نگار سے قاری زیادہ سمجھتا ہوں، کیوں کہ میری جو دلچسپیاں رہی ہیں ان میں افسانے پڑھنا مرض کی حد تک شامل رہا ہے، اور ہمارے والد کا جو کتابوں کا کلکشن ہے اس میں رسالوں کا بہت بڑا ذخیرہ تھا اور میں نے وہ پورا ذخیرہ چاٹ ڈالا تھا۔ "فنون" اور "نقوش" اور "ساقی" اور "ادبی دنیا"۔ پھر خاص طور پر "نقش" جس سے میرے والد ایک زمانے میں وابستہ بھی رہے۔ اس رسالے میں افسانوں کا انتخاب چھپتا تھا، اس کا ایک ایک افسانہ پتا نہیں کتنی کتنی بار پڑھا ہے۔ اور اردو افسانے کے جو مختلف NORMS ہیں اور اس کی مختلف اقسام ہیں، انواع ہیں، ان کا APPRECIATION میرے اندر بہت زیادہ موجود ہے اور میں اپنے آپ کو افسانے کا قاری سمجھنے ہی میں زیادہ عافیت محسوس کرتا ہوں۔ اور قاری کی حیثیت سے میں نے کچھ کام بھی کیا ہے۔ مثلاً فسادات کے موضوع پر ممتاز شیریں کے افسانوں کو جمع کرنا، یا عشق و محبت سے متعلق جو افسانے ہیں ان کو جمع کرنا، یا بھولی بسری کہانیاں، اس قسم کے کام میں نے قاری کی حیثیت سے کیے ہیں، اور اس کو میں اپنے افسانوں سے زیادہ قابلِ فخر کام سمجھتا ہوں۔

نیّر مسعود: یہ، میں اپنے دوستوں کو بتاؤں، کہ آصف کا فقط ادّعا نہیں ہے بلکہ میں پوچھنے والا تھا کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں آپ کے یہاں یہ بڑی عجیب چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے کہ کچھ فطری بات ہے کہ آدمی جب خود افسانے لکھتا ہے تو سب سے زیادہ اہمیت اپنے آپ کو دیتا ہے، چاہتا ہے کہ اس کے بارے میں کام ہو، کوئی اور نہیں کرتا تو وہ خود کرے۔ آپ کو ... آپ نے خود کہا کہ افسانہ لکھ کر گویا آپ نے اس کو فراموش کر دیا۔ اب آپ کو اس سے زیادہ مطلب نہیں کہ وہ کہاں چھپ رہا ہے، اسے کون پڑھ رہا ہے، اور کسی حد تک یہ بھی کہ کیا رائے ظاہر کر رہا ہے۔ لیکن میں نے یہ دیکھا کہ آپ کو اپنے افسانوں سے زیادہ دوسروں کے افسانوں سے دلچسپی ہے، کچھ کا آپ نے حوالہ دیا کہ مثلاً آپ وہ افسانے جمع کر رہے ہیں جو غیر معروف رہ گئے اور اس قابل تھے کہ ان کو سامنے لایا جائے اور غور سے پڑھا جائے۔ یہ گویا آپ اپنے رقیب کو خود ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر سامنے لا رہے ہیں۔ لوک کہانیاں ۔ آپ نے اپنے مضمون "پرانی کہانیاں" میں بہت صحیح لکھا ہے کہ ان کو بچوں کی کہانیاں نہیں سمجھنا چاہیے۔ ان کو بھی آپ... کمی (کہانیاں) آپ نے دستیاب کیں اور چھاپ رہے ہیں، اور یہ سلسلہ چلے گا، اور مجھے تو امید ہے کہ ان کا سب سے اچھا ذخیرہ انشاءاللہ آپ ہی کے ذریعے سامنے آئے گا۔ لیکن ایک عجیب بات ہے کہ یہ جو آپ بازآوری کر رہے ہیں اس کا اثر آپ کی تحریروں پر نہیں ہے۔ اس سے آپ کی اس بات کی تائید ہو رہی ہے کہ یہ سب کام خالص ایک قاری کی حیثیت سے ہے۔ لیکن اثر نہ ہونا بھی حیرت خیز بات ہے۔ مثلاً یہ میرے نزدیک ناممکن ہے کہ کسی شخص کو لوک کہانیوں

سے اتنی دلچسپی ہو، اس کی تحریروں میں لوک کہانی کا اثر نہ آئے۔ تو ایسا نہیں ہے کہ جن لوگوں کو آپ دریافت کر رہے ہیں، کوشش کر کے ... اس کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کا اثر آپ کی تحریروں میں نہ آئے؟ یہ میں خاص طور پر لوک کہانیوں کے والے سے پوچھ رہا ہوں کہ ان سے آپ کیسا باقاعدہ گریز کرتے ہیں؟

آصف فرخی: نہیں صاحب، گریز تو بالکل نہیں کرتا، بلکہ میں تو اُلٹا چاہتا ہوں کہ ان کا اثر بہت زیادہ آئے اور اگر کسی کہانی میں کوئی ایک ایسی سطر یا ایسا فقرہ بھی آجائے جس میں لوک کہانی والی بات ہو تو میں اس چیز کو بہت ترجیح دوں گا۔ لوک کہانیوں کی تلاش بھی ..... دراصل افسانوں کے لکھنے ہی میں یہ چیز واضح ہوئی، یعنی یہ سب کہانیاں جو میں نے جمع کی ہیں، یہ بچپن میں سنی تھیں اور بھول بھال گیا تھا اور حافظے میں ان پر فراموش گاری کی گرد پڑی ہوئی تھی اور یہ غائب تھیں۔ ایک کہانی لکھنے کے دوران مجھے یہ احساس ہوا کہ اس کہانی کو جس طرح سے اب آگے چلنا چاہیے، وہ FOLK TALE کے طور پر ہی ممکن ہے۔ اور "کاگ داس" کے نام سے وہ کہانی لکھی جس کے بیانیے کا ایک حصہ بچپن میں سنی ہوئی کہانی کی بازیافت سے ہی آگے بڑھتا ہے۔ اور اس کے بعد یہ احساس ہوا کہ یہ FOLK TALE جو ہے، یہ میری اپنی ہی اس کہانی کا حصہ میں جمع کرنا اور جوڑنا چاہ رہا ہوں، ایک حصہ ہے۔ تو گریز کا تو کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

نیّر مسعود: ہاں ابھی تک یہ تو بالکل اندازہ نہیں ہوتا کہ آپ کی خواہش بھی ہے کہ وہ انداز آئے۔ خیر یہ سوال بہت مبہم ہے کہ لوک کہانی کا انداز کیا ہے لیکن .... انیس اشفاق بھی چاہیں تو اس کا جواب دیں کہ لوک کہانی اور ہماری آج کی کہانی میں خطِ فاصل کیا ہے؟ میں نہیں حل کر پا رہا ہوں اس بات کو کہ کیوں .... حد یہ ہے کہ آپ کہہ رہے ہیں آپ کوشش کرتے ہیں اور ہم کو نہیں محسوس ہوتا۔ تو گویا بے تکلف کہا جا سکتا ہے کہ اس کوشش میں آپ کامیاب نہیں ہیں۔

آصف فرخی: کوشش تو ..... جی، بالکل۔

نیّر مسعود: ہم یہ نہیں کہتے کہ آپ کی کہانی خراب رہ گئی۔ لیکن اگر ہم یہ طے کر لیں کہ آپ نے لوک کہانی لانے کی کوشش کی تھی تو یہ ماننا پڑے گا کہ وہ کہانی گویا ناکام ہے۔ لوک کہانی سے متاثر کہانی کی حیثیت سے ناکام ہے، یوں بہت عمدہ کہانی ہے صاحب، دھوم مچی ہوئی ہے۔ تو وہ کیا چیز ہے لوک کہانی کی جو آپ بھی گرفت میں نہیں لا پائے۔ اور ہم لوگوں میں سے کوئی بھی نہیں لا پایا، اور اتفاق یہ ہے کہ جتنے لوگ بیٹھے ہوئے ہیں سب افسانہ نگار ہیں، یا افسانہ نگاری کے مدّعی تو ہیں ہی۔ اس کا کچھ جواب ہے آپ لوگوں کے ذہن میں؟ انیس صاحب آپ ہیں، محسن تم ہو، کہ آخر یہ کون راز ہے کہ ہماری کہانی لوک کہانی نہیں بن پاتی۔

ہو، کہ آخر یہ کون راز ہے کہ ہماری کہانی لوک کہانی نہیں بن پائی۔

محسن خان: اصل میں ہر زمانے کا ایک مزاج ہوتا ہے، تو اس لحاظ سے اس زمانے میں جو کہانیاں لکھی گئیں وہ اپنے ماحول اور مزاج کے مطابق تھیں۔ تو وقت ان کہانیوں کا اب نہیں ہے۔ اُس مزاج کی کہانیاں نہیں لکھی جاتی ہیں۔ ہم زیادہ کہانیاں اُس طرح کی لکھتے ہیں۔ لوک کہانیاں اب پڑھی بھی نہیں جاتیں۔

آصف فرخی: نہیں محسن صاحب، مجھے آپ کی اس بات سے تھوڑا سا اختلاف ہے۔ درست ہے کہ ہر زمانے کا مزاج مختلف ہوتا ہے، لیکن بعض باتوں میں تمام زمانوں کا مزاج ایک ہوتا ہے۔

نیر مسعود: ایک ہوتا ہے۔

آصف فرخی: اور بعض چیزیں ایسی ہیں جو کبھی بھی نہیں بدلتی ہیں، اور لوک کہانیوں میں... اول تو اس کے لیے یہ کہنا کہ یہ لکھی گئی تھیں اُس زمانے میں... یا جس وقت بھی اس کی شکل بن گئی، وہ جو بھی وقت رہا ہوگا، لیکن ان میں کچھ نہ کچھ ایسی ابدی باتیں ہیں جو تمام زمانوں پر حاوی ہیں۔

محسن خان: نہیں، آج کی جو کہانیاں چھپ رہی ہیں، اب.... لوک کہانیاں کہاں چھپ رہی ہیں؟

نیر مسعود: نہیں، نہیں چھپ رہی ہیں۔

محسن خان: جب چھاپی نہیں جائیں گی کہانیاں تو وہ مزاج بھی نہیں بنے گا لکھنے کا۔

نیر مسعود: بھئی، ہم لوگ واقف تو ہیں کم سے کم لوک کہانیوں سے۔ آصف کو اللہ نے توفیق دی، انہوں نے جمع بھی کر لیں اور لکھنا شروع کر دیا۔ لوک کہانیاں ہم کو بھی معلوم ہیں۔

محسن خان: شاذ و نادر ہوتا ہے تا، جتنے لکھنے والے ہیں، سب نے نہیں پڑھیں۔

آصف فرخی: بھئی، دیکھیے یہ.....

نیر مسعود: کچھ نہ کچھ تو ضرور.... کم سے کم اس سے تو سب واقف ہیں کہ لوک کہانی کیا ہوتی ہے۔

آصف فرخی: اس میں میرا خیال ہے کہ یہ شاید ہماری زبان کی ہی بدقسمتی ہے کہ لوک کہانی کو یا عوام الناس کے محاورے اور فقرے اور قصے اور ضرب الامثال جو ہوتی ہیں ان کو ایک بہت گری پڑی چیز سمجھا جاتا ہے۔

محسن خان: وہی تو.....

آصف فرخی: دنیا کی کسی بھی زبان میں ان چیزوں کی بہت اہمیت ہے۔ امریکا میں تو یہ جو FOLK TALES ہیں ان کے میوزیم اور لائبریریاں اور ریسرچ اور کمپیوٹر انڈکس اور تمام کیا کیا چیزیں ہیں۔ خود ہندوستان

کی کہانیوں پر جس طرح انگریزی میں کام ہوا ہے وہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے، جب کہ اردو میں ایسا کوئی مجموعہ بھی آپ کو نہیں ملے گا۔

محسن خان: یہی بات کہہ رہا ہوں کہ وہ چیزیں جب سامنے آئیں گی تو مزاج بھی بنے گا وہ۔

آصف فرخی: چیزیں وہ SCHOLARLY تحقیق کے ساتھ یا پرنٹ میڈیم کے ذریعہ سامنے نہیں آرہی ہیں لیکن اب سے چند برس پہلے تک یہ علم سینہ کا وہ حصہ تھا جو مائیں اپنے بچوں کو، باپ اپنے بیٹوں کو اور بیٹیوں کو اور بزرگ اپنے خردوں کو شعوری یا غیر شعوری طور پر منتقل کیا ہی کرتے تھے۔

نیر مسعود: کیا کرتے تھے، اور ہم سب نے، تم نے بھی سُنی ہوں گی بچپن میں وہ کہانیاں اور ...
ذہن میں بہر حال ایک تصور ہے کہ لوک کہانی اس طرح کی ہوتی ہے۔ لیکن وہ کیوں اثر نہیں کر رہی ہے۔ کم سے کم اردو کے افسانہ نگاروں کی حد تک ہم یہ سوال کر سکتے ہیں ... اور یہ محسن نے جو کہا کہ مختلف زمانے کی تھیں تو آپ نے جیسا کہا وہ کسی ایک زمانے کی نہیں ہیں۔ شاید کسی بھی لوک کہانی کے وجود میں آنے کی تاریخ ہم نہیں بتا سکتے، جتنی لوک کہانیاں میں نے سُنی ہیں، مجھے تو یاد نہیں کہ خاص طور پر کہہ سکوں کہ یہ فلاں زمانے کی ہے مثلاً ۱۹۵۷ء سے پہلے کی ہے یا بعد کی ہے۔ وہ قیدِ زمان سے تو ایک طرح آزاد ہیں ہی، قیدِ مکاں سے بھی بیشتر آزاد ہیں۔

آصف فرخی: خاص طور سے ان کہانیوں کا جو جوہر ہے وہ انسانیت کا جو کُل ذہنی اور علمی سرمایہ ہے، اس کا ایک حصہ ہے۔ مثلاً (مجھ کو) ان کہانیوں کی تلاش میں ادریس شاہ نے جو WORLD TALES پر کام کیا ہے، اس میں دل چسپی ہوئی۔ اس میں اُس نے ایک مثال دی سنڈریلا کی کہانی کی۔ اب ہم جب سنڈریلا کو سوچتے ہیں تو ہم نے اس کو پڑھا ہوا ہے یا والٹ ڈزنی کی فلم میں دیکھا ہوا ہے اور اس میں وہ شہزادہ اور وہ بال روم سب کچھ ہے، لیکن ادریس شاہ نے کہا ہے کہ سنڈریلا کی کہانی دراصل MAYAN تہذیب کی دین ہے جس میں ظاہر ہے بال روم اور پرنسز کا اور ان سب چیزوں کا کچھ نہیں تھا۔ اور اس نے ایک بڑی عجیب بات کہی کہ وہ تہذیب سب کچھ مٹ مٹا گئی، ختم ہو گئی، لیکن شاید اس کا سب سے مزے دار CONTRIBUTION جو ہے انسانیت کے لیے، وہ سنڈریلا کی کہانی ہے، اس انسانیت کے لیے CONTRIBUTION جو یہ بھی نہیں جانتی کہ سنڈریلا کی کہانی اس معاشرے سے آئی تھی۔

نیر مسعود: اب اس کی بات ہو رہی ہے تو جو سب سے مشہور ہماری کہانی ہے، چڑیا چڑے کی کہانی اس میں کچھ عجیب طرح کی اپیل ہے کہ آج تک یہ اچھی معلوم ہوتی ہے اور بچے کو بھی یاد ہو جاتی ہے۔ جو بچے

ٹھیک سے بول بھی نہیں پاتا وہ اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں چڑیا چڑے کی کہانی سنا دے گا۔ یہ کہانی کوئی بہت سیدھی نہیں ہے۔ خاصا پیچیدہ پلاٹ ہے اس کا۔ لوک کہانیوں کو دیکھتے ہوئے۔ تو کیا سبب ہے کہ اب ہم اس طرح کی کہانی نہیں لکھ پا رہے ہیں جب کہ یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ کم سے کم چڑیا چڑے کی کہانی یقیناً ہمارے خمیر میں شامل ہے۔ جس نے بھی بچپن میں سُنی ہے اس کو غالباً اپنی پوری تفصیلات کے ساتھ یہ کہانی یاد ہو گی۔ تو یہ کیوں نہیں ... انیس صاحب، آپ بتائیے۔ آپ طرح طرح کے افسانے لکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور آجکل بھی لکھ رہے ہیں

انیس اشفاق: لوک کہانیاں، جیسا کہ ہم سمجھتے ہیں بچوں کو نیند لانے کے لیے یا لوری دینے کے لیے سُنائی جاتی ہیں۔ ایسا نہیں ہے بلکہ وہ ایک سوچے سمجھے ہوئے مفہوم کو ادا کرتی ہیں۔ اصل میں ہمارا افسانہ نگار بہت ہی تن آسانی سے کام لے رہا ہے۔

نیّر مسعود: تن آسانی، یا شاید اپنے کو کچھ اس طرح سمجھتا ہے کہ گویا اس کو کسی کی محتاجی نہیں ہے۔

آصف فرخی: نیّر صاحب، آپ کی ایک بات سے تھوڑے سے اختلاف کی گستاخی......

نیّر مسعود: ہاں ہاں۔ گستاخی کیسی، میری اصلاح ہو جائے گی۔ شوق سے......

آصف فرخی: ...... کہ آج کے افسانہ نگار کے لیے یہ لازم کیوں ہو کہ وہ لوک کہانی کا اتباع کرے یا اس طرح کی کہانی لکھنے کی کوشش کرے، کیوں کہ زندگی جس طرح سے EVOLVE ہوتی آئی ہے، وہ خود مختلف سی ہو گئی ہے۔ میں اس طرح کی بات تو نہیں کہہ رہا جیسی ورجینا وُلف نے کہی کہ ۱۹۱۰ء کے اریب قریب دنیا بدل گئی، یا ہم کہیں کہ ۱۸۵۷ء میں یا ۱۹۴۷ء میں فلاں واقعے کے بعد ہماری دنیا بدل گئی، لیکن کہانی میں ضرور تبدیلی آئی ہے اور کہانی کے ارتقا کے جس اسٹیج پر افسانہ جو ہم سب کا فن ٹھہرا ہے، آیا ہے اس کے اپنے مطالبے اپنے PRACTITIONER سے لوک کہانی کے مقابلے میں تھوڑے سے مختلف ہیں۔ جس چیز کو ہماری پنجابی زبان میں کہانی کہنے کا عمل کہتے ہیں وہ کہنے کا عمل ہمارے افسانے میں لوک کہانی سے مختلف ہے۔

نیّر مسعود: وہ تو آپ نے ٹھیک کہا اور یہ سوال بھی آپ کا بہت اہم ہے کہ کوئی اس طرح کیوں لکھے ایک تو اس کے جواب میں یہ بھی پوچھا جا سکتا ہے کہ اب کوئی اس طرح کی کہانی کیوں پڑھے۔ اسے محض ایک تاریخی چیز، ایک پرانی کہانی کے طور پر نہیں پڑھنا چاہیے، اس سے آپ بھی متفق ہیں۔ یہ کہنا تو خیر بہت زیادتی ہے کہ تم لکھو لوک کہانی کی طرح، لیکن کچھ تو اس کا عنصر ہمارے افسانے میں آنا چاہیے۔

آصف فرخی: صاحب، عنصر اس وجہ سے نہیں آتا کہ وہ عنصر ہماری تہذیب سے بھی تو غائب ہوتا

جا رہا ہے۔ اصل مسئلہ تو یہی ہے کہ کچھ تو ماس میڈیا کی وجہ سے، کچھ ہماری ثقافت ہندوستان میں اور وجوہات کی بنا پر اور پاکستان میں اور وجوہات کی بنا پر جن مختلف، گوناگوں مشکلات کا شکار ہے اس میں ہمارا یہ پورا تہذیبی سرمایہ جو صرف لوک کہانیوں ہی پر نہیں بلکہ اور دوسرے جو زبان کے مختلف FORMS ہیں، ان پر مشتمل ہے وہ ہمارے پاس سے غائب ہوتا جا رہا ہے۔ تو جب وہ پوری چیز ہی ایک طرح سے اپنا دامن چھڑا کے غائب ہو رہی ہے تو لوک کہانی تو اس بڑے PHENOMENON کا ایک حصّہ ہے۔

نیّر مسعود: ہاں، یہ تو صحیح ہے لیکن پھر بھی مجھ کو یہ چیز خلش میں مبتلا رکھتی ہے کہ مثلاً داستان کا انداز استعمال کیا گیا۔ خاص طور پر انتظار حسین نے اس کو باقاعدہ ایک اسلوب بنا دیا۔ خود آپ نے بہت اچھی کہانیاں داستان کے انداز میں لکھیں۔ وہی چیز جو لوک کہانی پر صادق آتی ہے وہی داستان پر بھی آتی ہے۔ تو داستانی اسلوب کو تو ہم نے استعمال کیا اور گویا یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ہمیں نسبتاً سہل معلوم ہوا، اگرچہ سہل نہیں ہے، یعنی انتظار حسین جس طرح لکھتے ہیں، یا آپ، یا قمر احسن۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے داستانوں کا مطالعہ کیا ہے۔ ایک جماعت وہ ہے جس نے داستان کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ انتظار حسین کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ سب در اصل انتظار حسین کی نقل کرتے ہیں، داستان کی نقل نہیں کرتے۔ ان کا ذکر بے کار ہے۔ لیکن داستان کی سی چیز کو جب ہم اپنا سکتے ہیں اور اس کو آج کے افسانے کے لیے مناسب، سازگار پا سکتے ہیں تو لوک کہانی کو کم سے کم اس طرح اپنانے کی کوشش کیوں نہیں کرتے؟

آصف فرّخی: کیوں نہیں کرتے کا تو صاحب، ظاہر ہے، کوئی جواب نہیں ہو سکتا۔ لیکن داستان کا معاملہ بھی اتنا، شاید، صاف اور واضح نہیں ہے۔ آپ کی یہ بات درست ہے کہ بہت سے لوگ جو داستانی اسلوب میں افسانہ لکھتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ در اصل داستانوں سے نہیں بلکہ انتظار صاحب کے چراغ سے چراغ جلاتے ہیں۔ پرسوں دلّی میں شمس الرحمان فاروقی صاحب سے گفتگو ہو رہی تھی، داستان اور افسانے کے حوالے سے انھوں نے بڑی اچھی بات کہی کہ یہ کہہ دینا کہ (یہ) داستانی طرز پر لکھا ہوا افسانہ ہے، یہ شاید ایک SIMPLIFICATION سا ہے، کہ آیا وہ افسانہ تکنیک کے اعتبار سے داستان کے قریب ہے، یا زبان کے اعتبار سے، یا TREATMENT کے اعتبار سے، یا کرداروں کے نفسیاتی تحرک کے اعتبار سے۔ تو میرا خیال ہے کہ قمر احسن صاحب اور انتظار حسین صاحب اور کچھ اور لوگوں میں، جن کے آپ نے نام لیے، ان میں بھی یہ فرق ہے جس کو آپ کوئی داستانی اسکول یا اس قسم کی چیز نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ ہر شخص نے اپنے اپنے طور پر اپنی اپنی افتادِ طبع کی مناسبت سے داستان سے الگ

قسم کا کام لیا ہے، کم از کم ان دو افسانہ نگاروں نے۔

نیر مسعود: اب ہم ذرا گھوم کر پھر.... کیوں کہ اصل میں گفتگو کے موضوع یا ہیرو (ہنسی) اس وقت آپ ہیں، اور داستانوں کے بارے میں گفتگو نکلی ہے.....

نیر مسعود: نہیں، اب بھی آپ صرف گفتگو کے ہیرو ہیں (ہنسی)۔ تو جیسا کہ فاروقی صاحب کا کہنا ہے، فاروقی صاحب سے گفتگو بھی اس سوال پر بہت دیر تک رہی کہ داستان جو (افسانے میں) جھلکتی ہے۔ وہ کس صورت میں۔ اسے ٹکنیک کہیں، یا اسلوب، یا کردار نگاری کہیں۔ تو بہر حال، آپ کے یہاں بھی داستانی انداز ملتا ہے۔ یہ جو بعض کہانیوں میں یہ انداز استعمال کر لیتے ہیں، خاص طور پر ابھی جو آتر میں آپ کی کہانی چھپی ہے۔ عنوان اس کا میں بھول رہا ہوں....

آصف فرخی: "فراموشگاری" عنوان ہی ایسا ہے۔ (ہنسی)

نیر مسعود: ہاں، اسم با مسمیٰ! .... تو اس میں آپ نے بیچ بیچ میں وہ اسلوب رکھا ہے۔ اور کچھ کہانیاں آپ کی بہت اچھی پوری داستانی انداز میں ہیں۔ تو آپ نے ان کے لیے وہ انداز کیوں منتخب کیا؟ آپ چالاکی کر کے اُلٹا مجھ سے یا قاری سے پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے اس کو پسند کیوں کیا؟ لیکن فی الحال مجھ کو معاف رکھیے۔ آپ بتایئے کہ کچھ کہانیوں کے لیے یا کچھ موضوعات کے لیے کیوں داستانی اسلوب منتخب کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ترنگ تو نہیں ہے کہ بیٹھے بیٹھے سوچا چلو یار، آج داستانی انداز میں لکھ کر دیکھا جائے۔ کچھ سبب ہوتا ہوگا کہ آپ اس کہانی کے لیے یہی انداز زیادہ موزوں پاتے ہوں گے۔

آصف فرخی: صاحب، اس سلسلے میں ایک چھوٹی سی وضاحت یہ کرتا چلوں کہ میری یہ کہانی اگرچہ حال ہی میں چھپی ہے مگر یہ ہے کافی پرانی۔ اور جو کہانیاں اب میرے دوسرے مجموعے میں شامل ہیں، قریب قریب اسی زمانے میں لکھی گئی تھیں، مگر بعض مصلحتوں کی وجہ سے اسے الگ کر دیا گیا تھا۔ وہ پورا دور جو تھا، میں اُس میں مختلف اسالیب کے EXPERIMENTATION وغیرہ اس طرح کی چیزیں بہت کر رہا تھا۔ بہر حال، اس سے اس کہانی کے اچھے یا برے ہونے میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ داستان کے فارم میں یا داستان سے وہ قریب کیوں ہے، اس کے بارے میں تو میں اتنا ہی عرض کر سکتا ہوں کہ اگر اس کہانی کو کسی اور طریقے سے لکھنا میرے لیے ممکن ہوتا تو میں بہ خوشی یہ کر لیتا۔ داستانوں سے میری واقفیت یا میرا مطالعہ جو ہے وہ بہت محدود ہے۔ میں نے صرف طلسم ہوش ربا پڑھ رکھی ہے، اور اس کے علاوہ میں داستانوں سے واقف نہیں ہوں۔

نیّر مسعود: نہیں، تو وہ کافی ہے۔ داستان اتنا بڑا سمندر ہے کہ اس میں سبھی کا مطالعہ محدود ہے۔ اس وقت تو غالباً صرف شمس الرحمن فاروقی صاحب، انتظار حسین، محمد سلیم الرحمن وغیرہ ہیں جن کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ ان کا داستان کا مطالعہ کافی وسیع ہے، لیکن اب آپ کی عمر کے جو لوگ ہیں ان کا مطالعہ... اگر آپ نے ایک داستان کی ایک جلد بھی پڑھی ہے تو اس کو ہم وسیع مطالعہ مانیں گے، آج کے لحاظ سے۔

محسن خان: شاید اسی لیے اُس طرح اثرات نہیں پڑتے ہیں داستانوں کے، رنگ بھی نہیں آتا ہے وہ۔

نیّر مسعود: نہیں، یہ ہم تھوڑی کہہ رہے ہیں کہ رنگ کیوں نہیں آتا، ہم تو یہ پوچھ رہے ہیں کہ کیوں آتا ہے... آتا ہے نہیں بلکہ کیوں لایا جاتا ہے۔ اس کا خیر جواب انھوں نے دیا، آصف نے۔ اچھا، ایک افسانہ جو یہاں بہت پسند کیا گیا، وہاں کا حال ہم لوگوں کو نہیں معلوم، "یزید کی پیاس" جو افسانہ ہے....

انیس اشفاق: ہاں، بہت عمدہ افسانہ ہے۔

آصف فرخی: اچھا!

محسن خان: اس کا ترجمہ بھی چھپا ہے ہندی میں۔

نیّر مسعود: ہاں، انھوں نے کر بھی دیا ہے۔ وہ جس نے بھی دیکھا ہے اس نے بے حد.....

محسن خان: ....بلکہ، ہم بُرے معنوں میں نہیں کہہ رہے ہیں، اسے پڑھ کر غلام عباس یاد آجاتے ہیں۔

نیّر مسعود: بُرے معنوں کا کیا سوال؟ یہ تو فخر کی بات ہے۔

آصف فرخی: اگر یاد آتے ہیں تو آنا چاہیے، کیوں کہ اس افسانے کا مقصد ہی یہ تھا۔ اتفاق سے اس سوال کا جواب بھی وہی ہے جو داستان کے سلسلے میں دیا گیا تھا کہ یہ بھی تقریباً اسی دور کی پیداوار ہے۔ میں نے تو، جیسا کہ پہلے عرض کیا، اپنے کو شاعر ہی تصور کیا تھا، افسانہ لکھنا تو بہت لیٹ شروع کیا، اور اس خیال کے ساتھ شروع کیا تھا کہ کبھی کچھ سیکھا ہی نہیں۔ اگر لکھنا ہے تو کچھ اس کا کرافٹ دیکھیں بھالیں۔ تو جس طرح سے کہ جو آدمی غزل لکھ رہا ہے وہ ہر استاد کے رنگِ سخن میں غزل لکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ نذرِ میر ہے یہ اندازِ سودا ہے، اسی طرح سے مثلاً ہم وہ طوائف اور مزدور پر بھی افسانہ لکھ کر دیکھیں، اور منٹو کے انداز میں بھی افسانہ لکھیں۔ انداز منٹو کا ہو لیکن افسانہ ہمارا ہو۔ تو اس طرح مشق کے طور پر ہاتھ رواں کرنے کے لیے بہت ساری چیزیں لکھیں۔ "یزید کی پیاس" جو ہے، وہ کہانی یہ سوچ کے لکھی تھی کہ.... غلام عباس کا مجموعہ "جاڑے کی چاندنی" مجھے بہت پسند ہے.... تو یہ (افسانہ) اکسرسائز کے طور پر لکھا کہ ایسی کہانی

ہو جو جُاڑے کی چاندنی ''، ہیں بھی چھپ سکے اور بُری نہ معلوم ہو اور یہ افسانہ میں نے غلام عباس صاحب کو بھی سُنایا ۔ انہوں نے نہ صرف پسند کیا بلکہ اپنا ایک واقعہ بھی سُنایا جو.... بہرحال انہوں نے سُنایا تھا اور اس کو دہرانے سے منع نہیں کیا تھا ۔ کہنے لگے کہ اس طرح مٹکے پانی کے باہر رکھ دیے جاتے تھے اور لوگ ان کو توڑ تاڑ دیتے تھے ، تو ہم اپنے بچپن میں .... شاید انہوں نے خود ایسا کیا ہو ، مگر انہوں نے کسی اور کے حوالے سے بتایا کہ ان مٹکوں میں پیشاب کر دیا کرتے تھے ۔

محسن خان : (قہقہہ)

نیّر مسعود : تو اب .... نہیں ، داستان کا معاملہ تو یہ ہے کہ میں بھی ، محسن بھی ، اور یہ ہمارے عارف فریدایوبی آگئے ہیں ، ان کو بھی ، انتظار حسین کے یا اپنے داستانی انداز کے دو تین افسانے پڑھوا دیجیے ۔

محسن خان : میں لکھنے لگوں گا ، اور یہ ایوبی تو ابھی لکھ ڈالیں گے (ہنسی)

نیّر مسعود : یہ ہم ضرور کہیں گے کہ یہ صاحب داستان کا منھ چڑا رہے ہیں ، مگر غلام عباس ایسی چیز نہیں کہ ان کے ہم .... کم سے کم میں تو اپنی حد تک کہتا ہوں کہ مجھ سے ممکن نہیں کہ غلام عباس کی طرح کا افسانہ لکھ لوں ۔

محسن خان : بہت مشکل ہے ۔

نیّر مسعود : میرے لیے تو ناممکن ہے ۔ ظاہر ہے کہ طبعاً آپ کے اندر کچھ یہ انداز موجود ہے ۔ غلام عباس کی نقل کرنا بہت مشکل ہے ۔ چہ جائے کہ آپ نقل کریں یا ان کے انداز میں لکھیں اور ہم سب جو غلام عباس کو بہت پسند کرتے ہیں اور ان کو بہت پڑھا ہے ہم نے ، اور ہم غلام عباس کے اسلوب سے واقف ہیں ، اور ہم یہ کہہ رہے ہیں کہ اس افسانے کو پڑھ کر غلام عباس یاد آجاتے ہیں ۔ یہ نہیں کہہ رہے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے یہ غلام عباس کی پیروی میں لکھا گیا ہے ۔ تو آپ نے تو بہت سرسری یہ کہہ دیا کہ آپ نے ایک دفعہ سوچا کہ غلام عباس کے انداز میں .... میں تو یہ کہہ رہا ہوں کہ اگر اتنا آسان ہے تو بھی کچھ اور افسانے لکھیے اسی طرح کے ۔

محسن خان : واقعی اگر کچھ افسانے اور بھی لکھ دو تو کیا اچھا ہو ۔

نیّر مسعود : ہیں بھی کچھ افسانے ۔

آصف فرّخی : یہ افسانہ جس زمانے میں لکھا گیا تھا اس زمانے میں عبّاس صاحب کے پاس بہت باقاعدگی سے میرا آنا جانا تھا ۔ عبّاس صاحب ایک کتاب لکھ رہے تھے '' نوعمر افسانہ نگار کے نام خط '' جس

جس طرح مام کی کتاب ہے۔ تو لکھتے لکھتے کچھ ان کے ... کہنے لگے میرے ہاتھ میں رعشہ سا آجاتا ہے۔ بعض دفعہ، تو میں تمھیں DICTATE کراتا ہوں۔ اور کچھ حصّے اُنھوں نے بول کے لکھوائے۔ یہ کہانی قریب قریب اُسی زمانے میں لکھی تھی۔

نیّر مسعود : اچھا ایک اور سوال ہے۔ اسے تقریباً یوں سمجھیے کہ کلاس روم میں آپ امتحان دینے کے بعد اب زبانی امتحان دے رہے ہیں (ہنسی)، آپ نے کہا کہ آپ نے سوچا ایک کہانی غلام عبّاس کے انداز کی لکھی جائے، تو امتحان والے الفاظ میں سوال یہ ہے کہ غلام عبّاس کی افسانہ نگاری کے، امتیازی خصوصیات بیان کیجیے (ہنسی)، مطلب یہ کہ وہ کیا چیز ہے غلام عبّاس کے یہاں جس کی آپ نے پیروی کرنا چاہی؟ آپ سمجھ دار با شعور افسانہ نگار ہیں، ورنہ یہ کہہ کر نکل جایئے کہ صاحب، وہ تو ایک کیفیت طاری ہوئی اور میں نے اپنے آپ کو غلام عبّاس فرض کرلیا۔ ظاہر ہے کہ آپ نے معروضی طور پر .....

آصف فرخی : اب چوں کہ آپ نے مجھے کمرۂ امتحان میں لاکر کھڑا کر دیا ہے تو جواب تو یہی ہونا چاہیئے تھا کہ صاحب اُن کے افسانوں میں فلاں چیز یوں اور یوں اور یوں پائی جاتی ہے اور .....

نیّر مسعود : .... ''پائی جاتی ہے'' بہت ضروری فقرہ ہے! (ہنسی)

آصف فرخی : اور جس کو اپنے مخصوص تلفّظ میں نالائق طالب علم بہ درجۂ ''اتم'' بھی کہتے ہیں (ہنسی) اور کیا کیا چیز پائی جاتی ہے عبّاس صاحب کے یہاں .... ویسے کوئی نقّاد ان چیزوں کا بہتر تجزیہ کر سکے گا لیکن جو چیز مجھے بہت FASCINATE کرتی ہے وہ یہ کہ ایک معمولی زندگی کا معمولی پن جسے کہنا چاہیے وہ جس طرح سے ان کے یہاں آجاتا ہے اور ایک دھیمے پن کے ساتھ زندگی گذارنے کا، جو اک عمل ہے، اس چیز .... اس کو کیفیت کہہ لیجیے، وہ چیز تھی جس نے ''جاڑے کی چاندنی'' میں مجھے بہت زیادہ متاثر کیا۔

نیّر مسعود : بہت عمدہ آپ نے تجزیہ کیا، اور یہ امتحان کے کمرے کا جواب نہیں رہا (ہنسی)۔ اب، اس کے پہلے جو ایک بات آئی تھی احساسات کی سادگی اور پیچیدگی کی، تو غلام عبّاس کی کہانیوں میں اور آپ کے اس افسانے ''دُبزید کی پیاس'' میں بھی، کوئی پیچیدگی نہیں ہے۔ سچویشن مشکل ہوتی جا رہی ہے لیکن پیچیدہ نہیں۔ اچھا، غلام عباس کی ایک بہت ہی اہم خصوصیت جس میں کوئی ان کا مقابلہ نہیں کر سکا اور جس کی وجہ سے مجھ کو آپ کی کہانی پڑھ کر خاص طور پر غلام عباس یاد آئے، وہ ہے صورتِ حال کا رفتہ رفتہ بدلتے بدلتے بالکل تبدیل ہو جانا، کہ جس آدمی نے بے چارے چھوٹے چھوٹے بچّوں کو پانی پلانے کے لیے کولر

رکھ دیا تھا، وہ آخر کار یزید کہلاتا ہے۔ اور کوئی "ڈرامائی موڑ" اس افسانے میں ہے نہیں، اپنے آپ بہتا چلا جا رہا ہے۔ تو یہ چیز اس میں خاص تھی جس کی وجہ سے ہم سب کو غلام عباس یاد آئے۔ اب ایک قاری، یا آپ کے مدّاح، فین کی حیثیت سے سمجھیئے، ایک درخواست یہ بھی ہے کہ اس طرح کی کچھ کہانیاں آپ اور ......

محسن خان: .... نہیں، پہلے تو یہ سوال ان سے کیا جائے کہ یہ کہانی، اور دوسری کہانیاں جو انہوں نے لکھیں، ان میں کس کو زیادہ اچھا سمجھتے ہیں۔

آصف فرخی: کون زیادہ اچھا سمجھتا ہے؟

محسن خان: بھئی کہانی تو .... اب جو کہانی جا کے لکھوں گا...... وہی زیادہ اچھی ہوتی ہے۔ جو اگلی لکھنی ہوتی ہے۔ تو پچھلی کہانیوں کا ذکر گویا از کار رفتہ کا (ذکر) ہوا.... لیکن ایک بات ہے کہ یہ بظاہر جتنی سادہ نظر آتی ہے، اتنی سادہ ہے نہیں۔

نیّر مسعود: نہیں، بالکل نہیں۔

آصف فرخی: اور اس کے پیچھے جو اس کہانی میں یزید کہلایا جانے والا ہے وہ میرے نزدیک ایک GIVE AWAY ہے۔ THAT'S NOT THE REAL STORY۔ تو اس کہانی میں جو سب سے تکلیف دہ چیز ہے کہ وہ گلاس اس کو ہٹانے پڑتے ہیں اور وہ برتن ہٹانے پڑتے ہیں، کہ اس کہانی .... شاید یہ میں .... میں بھی آخر کو اردو کا افسانہ نگار ہوں، کچھ تھوڑی سی بقراطیت تو کروں گا ہی (ہنسی)۔ یہ بھی OCCUPATIONAL HAZARD ہے، اگر نہیں کروں گا تو باقی افسانہ نگار گھاس نہیں ڈالیں گے، ..... یا .....

محسن خان: .... ہم لوگ آگے سوال نہیں کریں گے (ہنسی)

آصف فرخی: نہیں، اس کہانی میں جو ایک مقصد ہے وہ ایک بظاہر بہت ہی عامیانہ نظر آنے والے واقعے میں معاشرے سے اقدار کے اخراج کا اور معاشرے میں ایک دوسرے پر اعتماد کی کمی کا المیہ ہے۔ یہ دکھانے کی کوشش ہے یعنی ان تمام بہت ہی گمبھیر باتوں کو زندگی کی بہت ہی MUNDANE سطح پر دکھا دینے کی کوشش کرنا، یہ شاید اس کہانی کا نتیجہ ہے، میں یہ تو نہیں کہتا کہ اس کے لیے یہ کہانی لکھی گئی تھی جہاں تک سوال یہ ہے کہ ایسی کہانی اب ہم کیوں نہیں لکھتے، تو بھئی اگر ایسی کہانیاں لکھی جائیں گی ہم سے، تو ہم لکھ دیں گے، اور نہیں لکھی جائیں گی تو نہیں لکھ پائیں گے۔ یہ کچھ سوچنا کہ ایسا کرنا ہے، یہ میرے لیے بہت

مشکل ہوتا ہے۔

نیّر مسعود: نہیں، اس کو یوں سمجھیے کہ یہ آپ کے بعض چاہنے والوں کی فرمائش ہے کہ اس طرح کی کچھ اور کہانیاں لکھیے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بس "یزید کی پیاس" ہی لکھیے۔ آپ کی سبھی کہانیوں میں ایک کیفیت ہے، لیکن اس میں جو ایک مشکل چیز کو اس قدر بہتی ہوئی صورتِ حال کر کے دکھایا گیا ہے، اور یہ ظاہر ہے کہ زرا محنت کر کے لکھنا ہوگی۔

محسن خان: بہ ظاہر بہت آسان معلوم ہوتی ہے، لیکن ہے بہت مشکل۔

آصف فرخی: اس میں ایک عجیب سی بات ہے کہ یزید کی پیاس والی جو کہانی ہے اس میں لکھنا میں نے بہت ENJOY کیا۔ اور، ٹھیک ہے وہ ENJOY کیا تو یہ ایک آدمی کا ذاتی معاملہ ہوا، کوئی ادبی واقعہ نہیں ہوا لیکن اب ویسی کہانی لکھنا شاید میں نہ چاہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کہانی میں ایک ذات کی حیثیت سے میرا اپنا INVOLVEMENT بہت کم ہے۔ یعنی میں اس کہانی میں اگر ہوں تو صرف اس دیکھنے والی آنکھ کے طور پر ہوں یا زمان و مکان کے اس COMPLEX کے طور پر ہوں جس میں وہ سارا عمل انجام پذیر ہو رہا ہے۔ لیکن اس سے زیادہ میرا INVOLVEMENT اس کہانی میں نہیں ہے۔

محسن خان: لیکن ہم لوگوں کو تو ایسا لگتا ہے کہ اس میں تمہارا INVOLVEMENT زیادہ ہے بہ نسبت دوسری کہانیوں کے۔

آصف فرخی: بہرحال۔ وہ ہوگا۔ اب جو کہانیاں جس طریقے سے میں لکھ رہا ہوں، یا میری کہانی جس نہج پہ چل پڑی ہے۔ اور مجھے اس پر بہت زیادہ قابو بھی نہیں ہے۔ وہ یہ ہے کہ کچھ.... وہ طریقہ بالکل اور ہے، اور وہ میری جو بالکل ... یہ سمجھیے کہ قلب و نظر کی بہت نازک رگیں جو ہوتی ہیں، ان سے بہت قریب تر ہو کے گزر رہا ہے، اور اس میں اپنے آپ کو پوری طرح INVOLVE کیے بغیر کہانی لکھنا، وہ شاید اپنی کہانیوں کے اس اسٹیج پر ممکن نہیں۔

نیّر مسعود: ہاں، یہ تو اب آپ کی جو حال میں لکھی ہوئی کہانیاں ہیں ان میں — اب نفسیات کا لفظ استعمال کرنا ہوگا۔ ذاتی نفسیات کا غلبہ نظر آتا ہے اور یہ چیز اچھی بھی ہے، اس لیے کہ اس قسم کے موضوعات ہمیں اوروں کے یہاں نظر نہیں آ رہے ہیں۔

آپ کا یہاں، لکھنؤ میں رہنا بہت کم ہوا، تمنّا آپ سے ملنے کی ہم سب کو بہت تھی، اور آج جو یہاں ایک نشست ہوئی تھی، اس میں اچھے لکھنے والے اور اس شہر کے ادب دوست جمع ہو گئے تھے۔ آپ

اتنے کم وقت یہاں رہے کہ یہ پوچھنا ہی بے کار ہے۔ جو پاکستان سے آنے والے مہمانوں سے پوچھا جاتا ہے کہ لکھنؤ آپ کو کیسا لگا۔ یوں، آپ کو یہاں کچھ اچھا معلوم ہوا؟

آصف فرخی: شاید اس سوال کا جواب بھی ایسے ہی دینا چاہیئے جیسے ہندوستان کے ادیب آکر پاکستان میں دیتے ہیں، جیسے اشک صاحب نے کہا کراچی میں تو ہندوستانی ادیب ہی نہیں ہوں، میں تو پاکستانی ادیب ہوں۔ تو اگر میں اس طرح کا جواب دینے کے قابل ہوتا تو شاید میرے لیے بہت عافیت رہتی۔ یہ کہنا کہ میں یہاں آکر بہت خوش ہوا، یا یوں ہوا، یہ بالکل کچھ ٹورسٹ اپروچ والی بات ہے۔ لکھنؤ آنا اور پھر یہاں سے جانا میرے لیے کوئی بہت خوشی کا موجب نہیں رہا، نہ ہو سکتا تھا۔ تکلیف دہ سفر رہا۔ شاید یہی رنج کھینچنے کے لیے میں یہاں آیا بھی۔

پتہ نہیں لکھنؤ والوں کے سامنے اقبال کا شعر پڑھنے پر کیا ردِ عمل ہو گا، مگر مجھے اس سوال کے جواب میں اقبال کا وہ شعر یاد آ رہا ہے۔ "نہ قفس نہ آشیانہ" اور یہ شعر اقبال نے ساری دنیا کے حوالے سے کہا تھا۔

نیر مسعود: آپ نے یہی مجھ کو لکھا بھی تھا، کہ لکھنؤ آنا چاہتا ہوں لیکن آتے ڈرتا ہوں کہ کہیں یہ شہر کسی نہ کسی طرح مجھ کو پکڑ نہ لے۔ اور وہی بزرگوں والی بات، کہ اگرچہ آپ یہاں نہیں آئے تھے لیکن بزرگوں کے توسط سے ایک چیز آپ تک پہنچی۔ اب، آپ کی جو تحریریں ہیں، اس وقت بھی افسانے اور مضامین بہت عمدہ اور مختلف موضوعات پر سامنے آ رہے ہیں۔ آپ کی اپنی جو پیشہ ورانہ لائن ہے اس میں آپ نام آور ہیں، اور ہونا بھی چاہیے۔ لیکن اردو کے کام میں، ہم لوگوں کی یہ درخواست ہے کہ جس طرح اس وقت آپ لگے ہوئے ہیں، یہ شوق کم نہ ہونے پائے، اس لیے کہ آپ سے بہت کام ہم کو لینا ہیں اور فائدے بھی پہنچنا ہیں۔ ہم لوگوں کے لیے بہت یادگار بات ہے کہ آپ یہاں آئے، اس لیے کہ واقعی آپ کو اندازہ نہیں ہے کہ اس شہر کے نوجوان خاص کر کس قدر آپ سے متاثر ہیں، اور آپ کو دیکھ کر حیران بھی ہوئے ہیں کہ اگرچہ وہ آپ کو نوجوان سمجھتے تھے، لیکن اتنا نوجوان نہیں سمجھتے تھے۔

آصف فرخّی

زمین کی نشانیاں

گھر کے راستے پر جاتے جاتے میں ٹھٹھکا تھا۔ وہ راستہ اتنا مانوس ہو چکا تھا کہ قدم خود بخود اُٹھ جاتے تھے۔ لیکن آج کوئی چیز بدلی ہوئی معلوم ہو رہی تھی۔ "اُدھر رکوانا" میں نے ویگن کے کنڈکٹر سے کہا تھا، اسی طرح جیسے پچھلے کئی سال سے کہتا چلا آیا تھا۔ ایک خاص نشانی کے بعد اپنی سیٹ چھوڑ دینا، دروازے پر آجانا، ویگن رکوانا، اترنا اور اس طرف چل دینا، یہ سب کچھ ایک طے شدہ رسم بن چکا تھا جو پوری طرح سے میری شمولیت کے بغیر بھی انجام پاتی رہتی تھی۔ اتر کر میں اس طرف جانے لگا مگر ایک خلش سی ہو رہی تھی کہ یوں نہیں ہے، کسی اور طرح ہونا چاہیے جو نہیں ہو رہا ہے۔ جب تک مجھے پتہ نہیں چلے گا کہ غلطی کیا ہے، میں صحیح کیسے کروں گا، میں پریشان ہونے لگا۔ وہاں سے گھر نظر آرہا تھا، دوپہر کے سناٹے میں کھویا ہوا، گیٹ کے سامنے لگے ہوئے گل مہر میں دھوپ اور سناٹے لپٹے ہوئے تھے۔ گیٹ کے سامنے میرا کمرہ تھا۔ مگر اب وہ میرا نہیں تھا۔ تب مجھے یاد آیا آج مجھے ان نشانیوں کی پرواہ نہیں کرنی چاہیے تھی۔ ہم یہ جگہ چھوڑ چکے تھے۔ اب ہم دوسرے مکان میں رہتے ہیں۔

وہ ان مکانوں میں سے کوئی سا بھی ہو سکتا تھا۔ سب ایک جیسے تھے۔ گلی میں داخل ہوتے ہی بلّی کی آواز آئی۔ وہ ابھی تک گئی نہیں، میں نے سوچا۔ یہ درخت اور دیواریں میرے لیے نئے ہیں۔ یہ ہمیشہ سے اس منظر کی خاموشی کا حصّہ تھے۔ میرا وجود ان کے لیے نیا اور اجنبی تھا۔ برگد کی پھیلی ہوئی جڑوں کی وجہ سے سڑک کا اتنا حصّہ اُوپر اُٹھ آیا تھا۔ اس پر سے میرا پیر کئی دفعہ مڑ چکا تھا۔ ابھی اس کی عادت نہیں پڑی تھی۔ سینبھل کا پیڑ مکان کی چھت سے اونچا اٹھا ہوا نظر آرہا تھا۔

کسی اجنبی جگہ پر مجھے نیند نہیں آتی۔ میں ریل یا سفر کے دوران نہیں سو سکتا۔ نیند اس وقت آتی ہے جب چاروں طرف مانوس در و دیوار ہوں۔ میں دو راتوں سے جاگ رہا تھا۔ آنکھ لگنے بھی نہ

پاتی کہ نیند اچٹ جاتی ۔ میں کہاں ہوں ؟ یہ کون سی جگہ ہے ؟ اور رات بھر وہ بلّی نحوست زدہ آواز میں روتی رہی۔ یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ وہ لان کے کس حصّے میں رو رہی ہے ۔ ورنہ کوئی نہ کوئی اسے مار کر بھگا دیتا ۔ اصل میں اس مکان کے سایوں اور سرگوشیوں سے میری دوستی نہیں ہوئی تھی ۔

ہم نے اس بلّی کو نہیں پالا تھا۔ لیکن ایسا لگتا تھا کہ وہ ہمیں اپنا چکی ہے۔ شاید ہم اس کے پالتو انسان بن چکے تھے ۔ ہم نے اسے آتے ہوئے بھی نہیں دیکھا تھا۔ پہلے ہی دن جب مکان خالی پڑا تھا اور ہم یہ سوچ رہے تھے کہ ان کمروں میں سامان کس ترتیب سے جمائیں گے اور یہاں ہماری زندگی کیسی ہوگی، اس وقت وہ ایک کمرے میں بھٹکتی، میاؤں میاؤں کرتی پھر رہی تھی ۔ وہ کوئی ایسی چیز ڈھونڈ رہی تھی جو وہاں نہیں تھی ۔ سامان اٹھا کر اندر لانے والوں کے پیروں میں کئی دفعہ آئی اور الجھی۔ سارا سامان لان میں رکھا ہوا تھا، بے ترتیب ڈھیر جس میں اشیاء اپنی افادیت اور ہیئت سے الگ ہو کر گڈمڈ ہو گئی تھیں ۔ وہ ان صوفوں پر بیٹھ گئی جو کسی تباہ شدہ شہر کا ملبہ معلوم ہو رہے تھے یا کسی اور زمانے سے بھٹکی ہوئی مخلوق ۔ میں نے اسے چپل کھینچ کر ماری، مگر اس نے بے نیازی سے منہ پھاڑ کر جمائی لی اور وہیں بیٹھی رہی ۔

وہ مسافرت کے دن تھے جو ہم نے اس گھر میں گذارے ۔ نہ کھانے پکانے کا ٹھکانا نہ اٹھنے بیٹھنے کا۔ گھر کی اجنبیت کم نہ ہوئی تھی ۔ نظریں کسی نہ کسی ایسی چیز پر پڑ جاتیں تو وہ عجیب سی لگتی ۔ یا وہ بے جگہ تھی یا ہم ۔ مکان کی تنہائی، ہم سے آباد نہ ہو سکی تھی ۔ باہر نکلتے تو خیال آتا کہ یہاں سے اب گھر جائیں گے، اور اندر آتے تو ہاتھ اور دروازہ ایک دوسرے کے لمس پر چونک پڑتے ۔

اتنے دن بلّی نظر نہیں آئی، لیکن راتوں کو لان میں روتی رہتی، میاؤں میاؤں کرتی گھومتی رہتی۔ رات کے اندھیرے میں بھٹکتی ہوئی آواز ۔

پھر جب ہم کچھ سیٹل ہو گئے تو بلّی دوبارہ نمودار ہوئی ۔ ہم میز کے گرد بیٹھے کھانا کھا رہے تھے ۔ میز کے دائیں طرف کھڑکی تھی ۔ وہ کھڑکی میں نظر آئی ۔ وہ مچھلی کی بو سونگھ کر آئی تھی ۔ وہ وحشی درندے کی طرح خوراک میں سے اپنا حصّہ طلب کر رہی تھی ۔ ہمیشہ کی طرح میز پر ظہیر کے لیے جگہ خالی تھی ۔ اس کے لیے پلیٹ اور گلاس رکھتے تھے ۔ پلیٹ خالی تھی، گلاس میں کسی نے پانی بھر دیا تھا ۔ ہم خاموشی سے کھانا کھا رہے تھے ۔ لگتا تھا وہ جالی پھاڑ دے گی ۔ میز پر کود جائے گی ۔ پلیٹیں، ڈونگے، چمچے، گلاس درہم برہم کر دے گی ۔

میرے الٹے ہاتھ پر کرسی خالی تھی ۔ وہ گلاس اور پلیٹ اس کے سامنے لگے ہوئے تھے ۔ اس پلیٹ

میں میں نے مچھلی کی ہڈی ٹکا دی ۔ یہ بلّی کے آگے ڈال دوں گا ۔

"اس پلیٹ میں کیوں رکھ دی ؟ یہ کوئی ٹبے کا رہے ؟" امّی نے کہا ۔ ان کا لہجہ دکھ بھرا تھا ۔

آبا نے کچھ نہیں کہا ۔ ان کی نظریں نہ حمایت میں اٹھیں نہ مخالفت میں ۔

مچھلی کے ٹکڑے میں نے بلّی کے آگے نہیں ڈالے ۔ میں اپنے کمرے میں آگیا ۔ ایک کمرہ میرا تھا ۔ وہاں میں اپنی ساری چیزوں کو اپنے آپ سے ہم آہنگ محسوس کر سکتا تھا ۔ ایک کمرہ ظہیر کے لیے رکھا گیا تھا ۔ اس کی ہر چیز اسی طرح رکھی تھی جیسے وہ خود پسند کرتا تھا ۔ اس مکان میں ہم سب کے لیے کمرے تھے ۔ پہلے ظہیر میں اور بوا ایک کمرے میں رہتے تھے ۔ بوا نے الگ کمرے میں بہت واویلا مچایا تھا ۔ "ہم ہمیشہ بھرے گھر میں رہے ہیں ۔ ہم ایک کونے میں کیوں پڑے رہیں ؟" یہ مشترکہ خاندان کے زمانے کی ہیں یا پرائیویسی کا لفظ ان کی لغت میں نہیں موجود، میں نے سوچا ۔ یہ اصطلاحیں میں نے چند دن پہلے کسی کتاب میں پڑھی تھیں ۔ مجھے اندازہ نہیں تھا کہ ایسی باتیں اس زندگی پر بھی ٹھیک بیٹھ سکتی ہیں جو ہم روز گذارتے ہیں ۔

ٹیلی فون کے کھمبے پر مینا کا گھونسلا تھا ۔ بالکل سیدھا تھا ۔ ظہیر نے کہا تھا اس پر ٹیلی فون ٹھیک کرنے والا بندر کی طرح چڑھ جاتا ہے ۔ اس وقت ہم اس چھوٹی سی بات پر کتنا ہنسے تھے ۔ اب یہ چھوٹی چھوٹی باتیں ہی زیادہ رلاتی ہیں ۔ اس کھمبے کے نیچے بلّی کتنے چکر کاٹتی' اور بلّی کو آتا دیکھ کر مینا زور زور سے بولنے لگتی ۔

رات کو بلّی کوڑے کے کنستر میں گھس جاتی ۔ ہم اس کے لیے سوکھی روٹی یا چھیچھڑے ڈال دیتے' تو انہیں منہ نہ لگاتی ۔ صبح کے وقت کنستر الٹا ہوا ملتا اور موتیے کی کیاری میں توس کے کنارے ' چلے کی پتی' چھوار جلیبی کے ٹکڑے اور ردی کاغذ بکھرے ہوئے ہوتے ۔ اگلی رات میں نے کنستر کے ڈھکنے پر پتھر رکھ دیا' مگر آدھی رات کے بعد کنستر کے لڑھکنے سے میری آنکھ کھل گئی ۔ اندھیرے میں کنستر یوں لوٹ رہا تھا جیسے اس کے پیٹ میں درد قولنج اٹھا ہو ۔ ایک دن بارش ہوئی' تو وہ کیچڑ میں لت پت آن کر برآمدے میں رکھی ہوئی آرام کرسی پر بیٹھ گئی ۔ برآمدے کے چکنے ٹائلز پر کیچڑ بھرے بلّی کے پنجے بنے ہوئے تھے ۔

اس نے پنجے مار مار کر گدے اور کشن پھاڑ دیے ۔ ایک دن وہاں سے بدبو آنے لگی ۔ ناک پر رومال رکھ کر دیکھا تو اس نے وہاں گندگی کی ہوئی تھی ۔

شام کے وقت باورچی خانے میں دودھ رکھا ہوا تھا ۔ جوش کر کے رکھ دیا گیا تھا تاکہ ٹھنڈا ہو جائے تو ریفریجریٹر میں رکھ دیں ۔ اور دودھ ڈھکا ہوا ہو تو ملائی کی تہہ نہیں جمتی ۔ امّی کو خیال ہوا کہ اس میں

بلّی نے منہ ڈال دیا ہے۔ اسے ایسا کرتے ہوئے کسی نے نہیں دیکھا، مگر انہیں وہم ہو گیا تھا۔ بلّی کا جھوٹا دودھ کیا ہوتا، نالی میں بہا دیا گیا۔ بلّی کھانے کے وقت کھڑکی میں روز آجاتی اور جالی کے باہر سے میاؤں میاؤں کیے جاتی۔ اس کی آواز گھٹتی بڑھتی رہتی۔ کبھی اس میں درخواست ہوتی، کبھی جھنجھلاہٹ، کبھی دھمکی۔ اس کی آسیب زدہ موجودگی کی وجہ سے کھانا دشوار ہو جاتا۔

"یہ بلّی ان لوگوں کی ہے۔" امی نے کہا۔ اس مکان کا ایک ماضی تھا۔ بلّی اس میں سے آئی تھی۔

"بلّی اپنی جگہ نہیں چھوڑتی۔" "کتے لوگوں سے مانوس ہوتے ہیں، مگر بلّی کی انسیت گھر سے ہوتی ہے۔ بلیاں ہجرت نہیں کرتیں۔ گھر والے چلے بھی جائیں تب بھی وہیں لوٹ کر آتی رہتی ہیں۔"

ظہیر کو کلیجی کتنی پسند تھی۔ اس دن امی نے کلیجی دھو کر بیسن دانی کے پاس رکھی تھی۔ پھر پتہ نہیں کیا ہوا شاید پیچھے کا دروازہ پورا بند نہیں ہو پایا۔ پچھلے دروازے سے لے کر گیٹ تک لال لال پانی، سرخ پنجوں کے نشان اور کلیجی کے ٹکڑے پڑے ہوئے تھے۔ لگتا تھا یہاں کسی کا قتل ہو گیا ہے۔

"ہمارے ہاں حویلی میں بڑا اجغادری بلا آتا تھا۔" رات کو بوا نے کہنا شروع کیا۔ "نانا میاں اپنے کبوتروں کا بڑا الڑیٹ کرتے تھے۔ جب سے بلّا ان کا شیرازی کبوتر لے کر بھاگا تھا، تب سے تاک میں رہتے تھے۔ انہوں نے یہ بڑا لوہے کا جال بنوایا، بھول بھلیاں کی طرح کا، جس میں اندر جانے کا راستہ رکھا مگر باہر نکلنے کا نہیں۔ اور ان میں سینکڑوں بلیاں پکڑیں۔"

"بلّی کو مارنے سے بہت گناہ ملتا ہے۔" امی نے کہا تھا۔

مگر اس دن ایک پرانا لحاف ڈال کر بلّی کو پکڑوا دیا گیا اور اسے بوری میں بند کر دیا گیا۔ بوری کے منہ پر سُتلی میں نے باندھی تھی۔ جس وقت بلّی کی بوری لوکل ٹرین میں لے جا کر رکھی ہے تو بوری ہل رہی تھی۔ میں اگلے اسٹیشن پر اتر گیا تھا۔

بلّی کے ریل میں چڑھوا دیئے جانے کے بعد امی کو پیڑ کٹوانے کا خیال آیا۔ خیال تو پہلے سے آیا ہو گا ہم سے دو دن بعد کہا۔ بہت بڑا درخت تھا، سارے گھر پر چھایا ہوا — دن کے وقت بھی پورے مکان پر اس کی چھاؤں رہتی۔ شام ہونے تک اس کے سوکھے پتے لان پر پھیلے ہوتے۔ اس کا ایک بڑا سا تنا کھلے ہوئے ہاتھ کی طرح چھت پر پھیلا ہوا تھا۔

"اس کی وجہ سے لان پر بہت کوڑا ہوتا ہے۔" امی نے شروع میں کہا تھا۔ "پتے اتنے جمع ہو جاتے ہیں

کہ لان کو صاف رکھنا بہت مشکل ہے۔"

امّی کا وہ روایتی دست سبز تھا کہ جس چیز کو ہاتھ لگاتیں ہری بھری ہو جاتی۔ وہ باغ میں پودے لگاتی تھیں اور ان میں پھول آتے لگتے۔ ہمارے پچھلے گھر میں پھل بھی بہت تھے مگر ان میں کیڑا لگ گیا تھا۔ جب ہم نے وہ گھر چھوڑا ہے تو پورے پھل سڑ کے پھینک جاتے۔ اوپر سے بالکل اچھے، مگر اندر کا پورا گودا کیڑا کھایا ہوا۔ کئی پیڑوں کو اندر ہی اندر گھن کھا رہا تھا، اور ہمیں پتہ تک نہ تھا۔

دن بھر کتنی بہت سی چڑیاں اس میں چھپی رہتیں۔ یوں لگتا کہ پتے بول رہے ہیں۔ میرا دل چاہتا تھا کہ جب اس میں سے روئی کے گالے اڑیں تو انہیں تتلیوں کی طرح پکڑ پکڑ کر جمع کر لوں اور اپنے تکیے میں بھر دوں۔ بوا بتاتی تھیں کہ سینبھل کا تکیہ بہت نرم ہوتا ہے اور اس پر نیند بھی چین کی آتی ہے۔ جب موسم آئے گا تو اس کے پتے جھڑ جائیں گے۔ ننگی شاخیں رہ جائیں گی۔ پھر کلیاں پھوٹیں گی، اتنی موٹی موٹی، گودڑے کی طرح، اور ان سے سرخ پھول بن جائے گا۔ بے حد سرخ۔ سارا پیڑ بھبھوکا ہو جائے گا۔ اور جب پھول سوکھ کر کالے ہو جائیں گے، جمے ہوئے خون کے کھرنڈ کی طرح، تو ڈوڈے پھٹ جائیں گے۔ اور روئی نکل کر اڑنے لگے گی۔

سامنے والی بیگم ہاشمی ایک دن ہمارے ہاں سے منی پلانٹ چرانے آئیں۔ انہوں نے امّی کو بتا دیا تھا کہ وہ اس بیل کی ڈنڈی توڑ کر لے جائیں گی۔ سینبھل کے پیڑ پر منی پلانٹ کے چوڑے پتے پھیلے ہوئے تھے۔ پیلے اور ہرے پتے۔ "اگر اسے چرایا نہ جائے تو بات نہیں بنتی"، بیگم ہاشمی نے کہا "یہ جس گھر میں چل نکلے، اس گھر میں پیسے بہت آتے ہیں۔ یہ اس کا اثر ہوتا ہے۔" وہ کہنے لگیں کہ یہ ان ڈور پلانٹ ہے، اسے ڈرائنگ روم میں کسی گملے یا بوتل میں لگائیں، دھوپ اور گرمی میں نہ چھوڑیں، "پودے کا خیال رکھیں۔ گھر میں روپے کی ریل پیل ہو جائے گی۔" انہوں نے امّی کو بتایا کہ ہم ہر سال اپنا پیڑ ٹھیکے پر دے دیتے ہیں۔ ایک آدمی آ کر ڈوڈے توڑ لے جاتا ہے۔ دن بھر میں پورا پیڑ خالی کر دیتا ہے ورنہ اگر روئی اڑ جائے تو جمع کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

جب روئی اڑتی ہے تب اصل مصیبت شروع ہوتی ہے، دوسرے پڑوسی نے بتایا۔ ان کی اور ہماری دیوار بیچ تھی۔ روئی اڑ اڑ کر اندر آتی ہے۔ ہر چیز میں گھس جاتی ہے، کھانے کی چیزوں میں گر جاتی ہے، کوئی چیز کھلی نہیں چھوڑ سکتے۔ صوفے اور قالین میں پڑ جاتی ہے اور اس کا صاف کرنا آسان نہیں ہوتا۔ لان کی ساری گھاس میں مل جاتی ہے۔ رات کو اوس پڑنے سے چپک جاتی ہے اور صبح کو سوکھ کر کھڑنک ہو جاتی ہے، سارا لان خراب ہو جاتا ہے۔

گھر میں روئی اتنی آتی ہے اور سانس کے ساتھ جاتی ہے ، اس سے دمہ ہو جاتا ہے. کونے کے مکان والے ڈاکٹر صاحب نے بتایا۔ ان کو زکام ہو رہا تھا۔ ہم نے بھی اپنا پیڑ کٹوا دیا تھا، وہ بتانے لگے. کاٹنے کے بعد اتنا سا ٹھنٹھ رہ گیا تھا۔ اس میں سے ہری ہری شاخیں پھوٹ آتی تھیں اور اتنی تیزی سے بڑھنے لگتیں جیسے وہ انتقام کے طور پر اگ رہی ہوں ۔ ہم نے اس پر مٹی کا تیل چھڑکا، تارکول جلایا اور اس کی جڑوں میں پاؤ بھر افیم پانی میں گھول کر ڈالی ۔ اس کا جتنا حصہ زمین کے اوپر ہے، کالا ہول ناک ہیولا، جو مرنے نہیں دیتا۔ اس پر سانپ چھتریاں اور جنگلی گھاس نکل آتی ہے ۔

اس وقت تک میں گلی کی آوازوں سے مانوس ہو گیا تھا۔ صبح سویرے اسکول بس کا ہارن۔ دوپہر کو رفیع صاحب کی گاڑی کی آواز جو پچھلی کھڑکی سے آتی تھی، اور وہاں سے نظر آنے والا ان کے مکان کا برآمدہ، اخبار والے کی پکار جس سے بیرونی دنیا گلی میں گونج اٹھتی، اور اونچے پیڑوں سے چھن چھن کر دیواروں پر اترتی ہوئی دھوپ کے متحرک رنگین سائے ۔ یہاں زندگی کا اپنا ایک انداز اور رفتار تھی۔ مجھے اطمینان ہوا کہ میں اس میں کھپ جاؤں گا ۔

پیڑ کے نیچے سے گھاس بالکل اڑی ہوئی تھی۔ لان وہاں سے گنجا لگتا تھا ۔

"بڑے پیڑ کے ساتھ یہی ہوتا ہے کہ اس کے سائے میں کوئی اور چیز پنپ نہیں سکتی۔"

انھی کہنے لگیں ۔ "گز بھر دور بھی کیاری کھودو تو اس کی ریشے دار جڑیں نکل آتی ہیں۔"

اس کو ایک دفعہ میں نہیں کاٹا جا سکا۔ کلہاڑی والا آدمی شاخوں شاخوں پیر رکھتا ہوا اوپر چڑھ گیا اور چھوٹی ٹہنیاں کاٹنے لگا۔ ان چھوٹی ٹہنیوں کے کٹ جانے کے بعد، جن کی لچک دار ڈنڈی میں لکڑی نہیں بنی تھی ۔ وہ پیڑ مینار کی طرح لمبا اور سیدھا لگ رہا تھا۔ جگہ جگہ سے چھال ادھڑ جانے کے بعد تنا کیسا نیا نکور نکل آیا تھا۔ اور اس کے شاداب جسم سے لپٹا ہوا وہ آدمی ایسا معلوم ہوتا تھا کہ پیڑ کی آبروریزی کر رہا ہے۔ کلہاڑی گنگنا رہی تھی ۔ وہ آدمی پسینے پسینے ہوا جا رہا تھا۔ کٹتے ہوئے پیڑ کے پتوں میں ہوا سرسرا رہی تھی ۔ کلہاڑی کی ضربوں سے لکڑی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے اڑ رہے تھے۔ ان کا رنگ اندر سے کتنا صاف تھا، بالکل اجلا گودا۔ ایک ٹکڑا اڑ کر اس آدمی کی آنکھ میں پڑ گیا جو جڑوں کے پاس گھاس چھیل رہا تھا۔ اس کی آنکھ سے خون ٹپکنے لگا۔ جب اس کی آنکھ پر ہری پٹی باندھ دی گئی تو اس کے بعد تین آدمیوں نے تنے پر رسی باندھی کہ وہ چھت پر نہ گر پڑے۔ ورنہ چھت بیٹھ جانے کا خطرہ تھا۔ پھر بھی جہاں جہاں بڑی ٹہنیاں گریں لان میں گہرے گڑھے پڑ گئے۔ سارا لان

یوں ادھڑا ہوا الگ رہا تھا جیسے کوئی دیو قامت ڈینوسار اسے روندتا ہوا گذرا ہو۔ پیڑ کا تنا آندھی کی زد میں آئے ہوئے بادبانی جہاز کے مستول کی طرح ڈول رہا تھا۔ مگر وہاں موجوں کی اچھال تھی نہ کھوپڑی اور ہڈی والا سیاہ پرچم۔ ٹوٹتی ہوئی شاخ یوں چرچراتی جیسے پیڑ کراہ رہا ہو اور دھپ سے گر پڑتی۔ پتے دیر تک تماشا دیکھنے والے بچّوں کی طرح تالیاں بجاتے رہتے۔

پیڑ کا تنا جہاں دیوار سے ٹکا ہوا تھا، دیوار کا اتنا حصّہ ڈھے پڑا۔ اس کے اوپر لگی سیمنٹ کی جالی کا ڈیزائن گر کر بکھر گیا۔ ٹوٹی دیوار پر سے ایک کوّا آیا اور اپنی چونچ سے زمین کھودنے لگا۔ کوّے کو زمین کھودتے دیکھ کر میں نے تعجب کیا۔ مگر یہ خواب نہیں تھا۔ خواب تو میں نے اس رات دیکھا تھا۔ نئے مکان میں میرا پہلا خواب۔

اس رات میں نے ظہیر کو خواب میں دیکھا۔ اس کے کمرے میں امی نے دیوار پر اس کی تصویر لٹکا رکھی تھی۔ میں اس کے سامنے روزانہ اگر بتی جلاتا تھا۔ میں نے دیکھا کہ وہ نیا مکان دیکھنے آیا ہے۔ اسی پیڑ کے نیچے کھڑا ہوا ہے، اس کی شاخوں اور جڑوں میں اگ رہا ہے، اس کی سبز آنکھوں میں مسکراہٹ ہے، ہاتھوں میں گوشت کے ٹکڑے اور مجھ سے کہہ رہا ہے، "یہ لو بھائی" "یہ میرا جسم ہے" اس سے اپنی بھوک مٹاؤ۔"

تخلیقی جوہر اور خلقت کا حافظہ

"خلقت کا حافظہ جھوٹ نہیں بولتا، اضافہ اور رنگ آمیزی البتہ کر دیتا ہے۔ اسے اجتماعی حافظے کا تخلیقی ردِّ عمل کہہ لیجئے۔ اس عمل میں شکلیں مسخ نہیں ہوتیں۔ نکھر آتی ہیں۔ اور جاننا چاہیئے کہ شاعر دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک شاعر وہ ہوتا ہے جو تخلیقی جوہر پر تن تنہا شاعری کرتا ہے۔ دوسرا شاعر وہ ہوتا ہے جو اجتماعی حافظے کو شریک بنا کر تخلیق کرتا ہے۔ امیر خسرو کی ذات میں یہ دو شاعر اکٹھا ہوئے تھے۔ یعنی امیر خسرو اپنے تخلیقی جوہر کے زور پر تن تنہا شاعری کر رہا تھا اور دلّی کے دربار سے شیراز تک مار کر رہا تھا۔ ویسی امیر خسرو خلقت کے حافظے کو شریک بنا کر تخلیق کر رہا تھا اور برصغیر کی دشمنوں اور پہنائیوں میں سرایت کر رہا تھا۔ مگر میں نے غلط کہا۔ امیر خسرو دو نہیں تھے۔ ایک تھا، جو دو سطحوں پر کار فرما تھا۔"

(انتظار حسین۔ گمشدہ امیر خسرو)

آصف فرخی

نجیرۂ مُردار

ساجدہ کا چہرہ پیلا پڑتا جا رہا تھا۔ اس بار بہت احتیاط کی ضرورت تھی۔ ڈاکٹر نے کہا تھا اس سے پہلے تین دفعہ ایسا ہو چکا تھا۔ حالاں کہ وہ پہلے سے بہت احتیاط کرتی تھی۔ نہ سیڑھیاں چڑھنا، نہ بوجھ اٹھانا، نہ کوئی اور ایسا کام جس سے تھکن ہو۔ پھر بھی کہیں نہ کہیں گڑبڑ ہو جاتی تھی۔ ڈاکٹر معائنہ کرنے کے بعد کہتا کہ آپ جتنی تاریخ بتا رہی ہیں اس کے حساب سے تو یہ کم لگتا ہے۔ مگر اس میں بھول جانے یا غلطی کرنے کا بہت کم امکان تھا۔ ساجدہ کپڑوں کی الماری کی نچلی دراز میں رکھی ہوئی ڈائری میں اپنی تاریخوں کا حساب رکھتی تھی۔ وہ ہر کام اسی طرح ایک خاص سلیقے اور باقاعدگی سے کرتی تھی۔ اور تینوں مرتبہ ایسا ہوا کہ سوتے میں گھبرا کر میری آنکھ کھل گئی اور میں بستر میں خون کے نشان دیکھ کر چونکا۔ وہ غنودگی اور نیم بے ہوشی کی ملی جلی کیفیت میں پڑی رہتی اور رات میں کسی وقت خون جاری ہو جاتا۔ صبح تک خون کے اتنے اتنے بڑے جمے ہوئے ٹکڑے نکلنے لگتے۔ اسپتال بھی لے گئے مگر ہر بار یہی جواب ملا کہ ان کا حمل ضائع ہو چکا ہے۔

ہم دونوں اس وقت بہت فکرمند تھے۔ ہر بات بالکل ٹھیک ٹھاک ہو، کہیں ذرا سی بھی اونچ نیچ نہ ہونے پائے۔ ہر بار ایسا کیوں ہو جاتا تھا؟ یا تو بیج میں قوت نمو نہ تھی یا زمین زرخیز نہیں تھی۔ ایک دوسرے سے بہت محبت کرنے کے باوجود ہم ایک دوسرے کی صلاحیتوں پر شک کرنے لگے تھے۔ اور ایک دوسرے پر ظاہر کیے بغیر ہم اندر ہی اندر ڈرتے بھی بہت تھے۔ جب میں چھوٹا تھا تو میرے گھر کے آنگن میں آم کا ایک پیڑ تھا۔ اونچے پیڑ کی پھننگ میں میری پتنگ پھنس جاتی اور اسے اتارنے کے لیے میں پیڑ پر چڑھتا تو پیڑ کے ہلنے سے بور جھڑنے لگتا تھا۔ اماں اندر بیٹھے بیٹھے چلا کر کہتی تھیں "نیچے اُتر آؤ، بور کچا جھڑ گیا تو پھل کیسے آئیں گے؟" اس پیڑ میں چوسنے والے آم لگتے تھے۔ میں انہیں کتنے شوق سے کھاتا تھا۔ ایک دفعہ آم کے پیڑ کو بیماری لگ گئی۔ سارا بور سالا ہو کر جھڑنے لگا۔ اس سال یہ اکیلا پیڑ تھا جس پر کونپل نہیں بولی۔

اس پیڑ کے آم میں گٹھلی اتنی سی ہوتی تھی اور گودا بہت سارا۔ میں اپنے بچپن کے اس پیڑ کو اکثر یاد کیا کرتا تھا۔ کاش اس کی کوئی گٹھلی وہاں سرحد پار سے اڑتی ہوئی آئے اور میرے صحن میں گر جائے۔ میں نے ساجدہ کو بھی اس پیڑ کے بارے میں بتایا تھا۔ ہم ایک دوسرے کو اس طرح کی چھوٹی چھوٹی باتیں بھی بتاتے تھے۔ ساجدہ کو چھپکلی سے ڈر لگتا تھا اور مجھے اونچائی سے۔ ساجدہ نے مجھے بتایا تھا کہ جب وہ تین چار سال کی تھی (ہم نے اسی طرح اپنی ملاقات سے پہلے کی پوری زندگی باتوں باتوں میں ساتھ بتائی تھی) تو وہ غسل خانے جانے سے پہلے دیواروں پہ خوب اچھی طرح نظر دوڑا کر دیکھ لیتی تھی کہ کہیں چھپکلی نہ ہو۔ جس جگہ چھپکلی ہوتی وہ وہاں نہیں جاتی تھی۔ ایک دفعہ وہ نہا رہی تھی اور نہاتے نہاتے چھت کی طرف نگاہ جو اٹھی تو روشن دان کے نیچے یہ موٹی چھپکلی۔ اسے ایسا لگا کہ چھپکلی اسے دیکھ رہی ہے اور اب اس پہ گرا چاہتی ہے۔ اس کے ہاتھوں سے صابن پھسل گیا۔ وہ چیخ نہ سکی۔ ایک کونے میں سہم کر کھڑی ہو گئی، آنکھیں چھپکلی پہ سے ہٹنے کا نام نہ لیں، چہرے پہ صابن کا پانی اور آنسو بہے جائیں اور ہونٹ رکے بغیر دعا مانگے چلے جائیں کہ اچھے اللہ میاں یہ چھپکلی یہاں سے چلی جائے پھر میں ہمیشہ امی کا کہنا مانوں گی۔ کتنی صدیوں تک وہ چھپکلی کے خوف میں کھڑی وہاں روتی رہی۔ چھپکلی دیوار پہ چپکی رہی۔ اس کے بعد کیا ہوا اسے نہیں معلوم۔ جب آنکھ کھلی تو پتہ چلا کہ وہ غسل خانے میں بے ہوش ہو گئی تھی اور دروازہ توڑ کر اسے باہر نکالا گیا تھا۔

صبح کا ناشتہ بناتے ہوئے ساجدہ انڈے میں ایک طرف ذرا سا چھید کر کے زردی اور سفیدی کڑھائی میں ڈالتی تھی تو کھولتا ہوا گھی چٹخنے لگتا۔ وہ انڈے کا چھلکا پورا نہیں توڑتی تھی۔ خالی چھلکا دروازوں کے اوپر کھڑکیوں میں اور الماریوں کے پیچھے رکھ دیتی تھی۔ اس کی بو سے چھپکلی نہیں آتی، اس کا کہنا تھا۔ وہ روز صبح گھر کے کونوں میں انڈے کے تازے چھلکے رکھتی تھی۔ میں نے گھر کے سارے کھڑکی دروازوں پہ جالی لگا دی تھی میں اس کے خوف کا احترام کرتا تھا۔

میرا خوف اونچائی کا ہے۔ بلندی پر سے نیچے جھانکوں تو سر چکرا جاتا ہے، لگتا ہے نیچے گر پڑوں گا۔ میں دوسروں کو بھی ایسا کرتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا، کیوں کہ مجھے اونچائی کے تصور سے گھبیری آ جاتی ہے۔ کراچی آنے کے بعد جب ہم برنس روڈ کے ایک فلیٹ میں رہتے تھے، تو اس فلیٹ کی بالکنی میں جاتے ہی میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگتا تھا۔ ایک تو میں ایسے گھر میں رہنے کو بھی ذہنی طور پر قبول نہیں کر پایا تھا جو زمین پہ ٹکا ہوا نہ ہو۔ میں نے کبھی بالکنی کے جنگلے پر سے جھک کر نیچے جھانکنے کی کوشش نہیں کی۔ سامنے والوں کا لڑکا طاہر اس جنگلے پر

کھڑا ہو کر چلتا تھا۔ اسے دیکھ کر مجھے ڈر لگتا تھا۔ اگر یہ گر پڑا تو؟ کتنی تیزی سے ان چکرا دینے والی گہرائیوں میں گرتا چلا جائے گا۔ کنوئیں میں گرتے ہوئے پتھر کی طرح، ہوا کو کاٹتا ہوا، پھر نیچے گلی میں اس کی ہڈیوں کا سُرمہ بکھرا ہوا ہو گا۔ طاہر نے آنکھوں پر پٹی باندھنے کے بعد اس جنگلے پر چل کر دکھایا تھا۔ میں نے اس وقت اپنی آنکھیں بند کر لی تھیں۔ اگر وہ سرکس کے بازی گر کی طرح مجھے بلانے کے لئے میری طرف ہاتھ بڑھا دے تو؟ پھر میں اونچائی کے بلاوے سے کیسے انکار کر سکوں گا؟

میں جس اخبار میں کام کرتا ہوں، اس کے دفتر میں اتنی سیڑھیاں ہیں کہ سوچ کر ہی سر چکرا جاتا ہے۔ مجھے وہ ساری سیڑھیاں چڑھ کر اوپر جانا تھا۔ کیوں کہ بڑے صاحب نے بلایا تھا۔ بڑے صاحب یعنی اخبار کے مالک۔ میں اس اخبار کے نائب مدیروں میں سے ایک تھا۔ میں وہاں دن بھر کام کرتا تھا اور ضرورت پڑنے پر رات کو بھی۔ پھر بھی میرا نام اخبار کے آخری صفحے پر خبروں کے نیچے چھپی ہوئی، ایک سطری اطلاع میں نہیں آتا تھا کہ فلاں پبلشر اور فلاں پرنٹر نے فلاں پریس پر ایڈٹ کیے فلاں جگہ سے شائع کیا۔ جو کام صحیح طور پر نہ ہوتا تھا اس کی ذمّے داری مجھ پر عائد ہوتی تھی۔ اور جو کام ٹھیک ہو جاتا تھا اس کا کریڈٹ مجھ کو نہیں دیا جاتا تھا۔ بڑے صاحب نے دُو دن پہلے کا اخبار میرے سامنے رکھ دیا۔ اس کا اداریہ میرا لکھا ہوا تھا۔ انہوں نے اخبار میرے سامنے سرکایا تو مجھے ایسا لگا کہ میرا لکھا ہوا میرے خلاف شہادت کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔

"آپ کے لکھے ہوئے مضامین میں خیالات کے انتشار کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔" انہوں نے مجھ سے کہا۔ "ابھی ایک بات کہہ رہے ہیں، ابھی دوسری شروع کر دی۔ کہیں آپ بہت گھما پھرا کر بات کہتے ہیں اور کہیں بالکل ہی صاف بات کہہ دیتے ہیں۔" میں چپ رہا۔ میں نے کسی مقدس کتاب پر ہاتھ رکھ کر سچ بولنے کا حلف نہیں اٹھایا تھا۔ "آپ کے لکھے ہوئے اداریے میں ایک خاص زاویہ نظر آتا ہے۔ ایک خاص نقطۂ نظر۔" وہ کہہ رہے تھے۔ انہوں نے میری طرف خاکی رنگ کا وہ لفافہ بڑھا دیا۔ جس میں حکومت کے محکمے کی طرف سے اخباری پالیسی کے بارے میں ہدایات آتی تھیں۔ اس لفافے کو دیکھ کر نہ جانے کیوں مجھے یاد آنے لگا کہ کالج کے زمانے میں میں نے ایک جلوس میں شرکت کی تھی۔ جلوس کے لڑکوں نے مطالبوں کے حق میں نعرے لگائے تھے۔ نعرے لگاتا ہوا جلوس شاہراہ پر نکل آیا تھا اور گزرتی ہوئی، ایک سرکاری بس پر پتھر مارے تھے۔ ایک پتھر میں نے بھی مارا تھا۔ اس پتھر کا لمس مجھے اب تک یاد تھا۔ اور کالج یونین کے انتخابات کا وہ زمانہ، اپنی پارٹی کے امیدواروں کو ساتھ لیے لیے گھومنا، رات رات بھر کی سیاسی کشمکش، پلے کارڈ اور بینر بنانا، گلا پھاڑ پھاڑ کر نعرے لگانا،

مخالفوں کو دیکھ کر طنزیہ انداز سے مسکرانا اور اپنے کسی ساتھی سے آنکھیں چار ہوتے ہی دو انگلیاں اٹھا کر فتح کا نشان بنانا...... کالج سے نکلا تھا تو لگتا تھا کہ ساری دنیا میرے قدموں تلے ہے ، زندگی کالج کا وہ تقریری مقابلہ ہے جس میں مجھے ٹرافی ہر حال میں مل ہی جاتی تھی۔ اور بہتر زمانہ اب آ ہی رہا ہے ۔ وہ جو میں تھا اور وہ جو میں ہوں ، ہم دونوں آپس میں اجنبی بن کر رہ گئے ہیں۔ کیا میں ضائع ہو گیا؟ اب سارے وقت ٹیلی پرنٹر کو کاغذ کی پٹیاں اگلتے ہوئے دیکھنا اور یہ فیصلہ کرنا کہ کون سی خبر کہاں لگے گی ، کہیں دور کے انقلاب کی خبر بڑی ہے یا قریب کے فساد کی ، قتل کی واردات پہلے صفحے پر آئے گی یا مرکزی وزیر کی تقریر ۔ جس سڑک پر میرا دفتر تھا ، اس پر کئی اور اخباروں کے دفاتر بھی تھے ۔ مجھے یاد آیا کہ ایک دفعہ کسی نے مجھ سے کہا تھا کہ یہ میکلوڈ روڈ پاکستان کی فلیٹ اسٹریٹ ہے اور اس پر مجھے فوراً خیال آیا تھا کہ دو طرف بڑی بڑی عمارتوں میں گھری ہوئی میکلوڈ روڈ ایک لمبے برآمدے کی طرح ہے ، ہوا چلتی ہے تو اس میں سے سنسناتی ہوئی گزر جاتی ہے جیسے کسی سرنگ سے گزر رہی ہو۔ ان عمارتوں میں ہوا نہیں آتی۔ اچانک میں چونک اٹھا ۔ مجھے خیال آیا کہ میں اس وقت کہاں ہوں اور کس کے سامنے ہوں ۔ میں چونکا تو میری نظر ان کے ہاتھوں پر پڑی ۔ میں نے دیکھا کہ ان کے دائیں ہاتھ میں پانچ کے بجائے چھ انگلیاں ہیں ، چھوٹی انگلی کے ساتھ ، درخت کے دوشاخے کی طرح ایک اضافی انگلی بھی موجود تھی۔ اس انگلی کے گٹے پر چھوٹے چھوٹے بال اُگے ہوئے نظر آرہے تھے ۔ میری سمجھ میں نہیں آیا کہ زیادہ تعجب اس اضافی انگلی کی موجودگی پر تھا ، یا اس بات پر کہ اس کے گٹے پر بال اُگے ہوئے ہیں ۔ پھر ان کی آواز میرے کانوں میں دوبارہ سنائی دینے لگی ۔ وہ کہہ رہے تھے کہ مجھے اداریہ لکھنے کی خدمت سے سبکدوش کر دیا گیا ہے ۔ بلکہ اداریے والے صفحے سے ہٹا دیا گیا ہے ۔ میری خدمات اب اخبار کے ہفتہ وار میگزین ایڈیشن کو پیش کی جا رہی ہیں ۔ میرے مستقبل کے بارے میں اگلے فیصلے کے ہونے تک مجھے ہر ہفتے میگزین کے لیے "مانیں یا نہ مانیں" والا فیچر لکھنا ہو گا ، وہی فیچر جس میں دنیا بھر سے تعجب خیز اور انوکھی باتیں جمع کر دی جاتی ہیں ۔ وہاں سے باہر نکلا تو سارے جسم پر چیونٹیاں سی کاٹ رہی تھیں ۔ مجھے یاد آیا کہ میں نے ایک دفعہ چیونٹیوں والی قمیص پہن لی تھی ۔ ساجدہ ہمیشہ کہتی تھی کہ کپڑے جھاڑ جھٹک کر پہنو ، کوئی کیڑا نہ ہو ۔ اس روز خیال نہ رہا ۔ مئی جون کے دن تھے ۔ غسل خانے میں نمی اور ٹھنڈک کی وجہ سے چیونٹیاں کھونٹی پر لٹکے ہوئے کپڑوں میں گھس جاتی تھیں ۔ جب میں بس میں بیٹھ کر دفتر جا رہا تھا تو کلبلاہٹ شروع ہوئی ۔ پہلے میں سمجھا کہ گرمی دانوں میں پسینے کے چپکنے سے مرچیں لگ رہی ہیں ۔ پھر کھجلی بڑھی اور کھجاتے کھجاتے دیوانگی کی سی کیفیت ہو گئی ۔ سارے بدن میں جلن ہونے لگی اور سرخ سرخ ددوڑے پڑ گئے تھے ۔

ان کے دفتر سے باہر نکل کر میں نے دیوار کا سہارا لیا۔ کمرے کے باہر لمبا برآمدہ تھا اور برآمدے کی دوسری دیوار میں کھڑکیاں۔ میری نگاہ کھڑکی سے ہوتی ہوئی نیچے چلی گئی۔ دو رویہ عمارتوں کے بیچ میں میکلوڈ روڈ بچھی ہوئی تھی۔ اور ساری عمارتیں گڑیا گھر کی طرح نظر آرہی تھیں، چھوٹی، غیر حقیقی اور اپنے سے بڑے کسی ہاتھ کے کھیلنے کے واسطے بنائی گئی۔ ایک چیل اڑتی ہوئی نظر آئی۔ میں اس کے کھلے ہوئے پروں کو دیکھ رہا تھا کہ اچانک مجھے احساس ہوا کہ ہوا میں اڑتی ہوئی چیل کو آنکھیں جھکا کر دیکھ رہا ہوں، چیل جو ہمیشہ اوپر اڑتی ہوئی نظر آتی ہے، اس وقت نیچے نظر آرہی ہے۔ میں اس کی پرواز کی سطح سے اوپر کھڑا ہوا دیکھ رہا ہوں.... اونچائی! یک بیک میرے سامنے کھلی کھڑکی کا منظر گھوم گیا۔ ان کا دفتر سب سے اونچی منزل پر تھا، اور اس دفتر کی عمارت میں اتنی منزلیں ہیں جتنے میری زندگی میں سال بھی نہیں۔ کھڑکی میں سے گول گھومتی ہوئی گہرائی نظر آرہی تھی۔ جو منہ پھاڑے میری طرف بڑھی۔ میں لٹو کی طرح گھومتا ہوا نیچے جا رہا ہوں۔ میرے بازو ہوا کو چپوؤں کی طرح کاٹ رہے ہیں، کانوں میں سیٹیاں بج رہی ہیں۔ اگر میں کھڑکی کی لکڑی کو پکڑ نہ لیتا تو تیورا کر نیچے گر پڑتا۔

میں وہاں سے آکر اپنی ڈیسک پر بیٹھ گیا۔ مجھے اتنے عرصے میں کیا حاصل ہوا، اصولوں کی شکست، غلاموں جیسی مشقت، ہر قدم پر مصالحت اور تھکن جو روزیں اپنے جسم میں دن بھر کی کمائی کی طرح سمیٹ کر گھر روانہ ہوتا تھا۔ سارے دن کالموں کی خالی جگہوں میں کتابت شدہ مسالہ، خبریں، اشتہار اور تصویریں لگانا اور پھر وہی اعضا شکن ماندگی۔ شام ہوتے ہی مجھے لگتا کہ کراچی تھک گیا ہے، سارے لوگ تھک گئے ہیں، تمام عمارتیں تھک چکی ہیں۔ کراچی، سارے لوگ، تمام عمارتیں..... میرے دفتر کی دیواریں تھکن کے بوجھ سے پھٹی جا رہی ہیں۔ اور ان کی تھکن ریڈیائی لہروں کی طرح میرے جسم میں داخل ہو رہی ہے۔ یہ تھکن رگ و ریشے میں اتر کر سارے بدن میں تحلیل ہو رہی ہے۔ اب جانے کا وقت ہے۔

گھر..... تھکن کی ایک اور مسافت کے فاصلے پر۔ واپسی کا سفر آغاز کرنے کی بھی ہمت نہیں تھی بہت کوشش کے بعد کرسی سے اٹھا تو ٹانگیں اکڑ گئی تھیں۔ گھٹنے مڑ نہیں رہے تھے۔ کھڑکی کے باہر سارا شہر جمائی میں تبدیل ہو چکا تھا۔ اس عادی نشے باز کی جمائی، جس کو نشے کی طلب ہو رہی ہو اور نشہ مل نہ رہا ہو، جمائیوں پر جمائیاں، آنکھوں سے پانی بہتا ہوا، بدن ٹوٹتا ہوا..... دماغ شل ہو اجا رہا ہے۔ جیسے کئی گھنٹے کھلے سمندر میں تیرنے کے بعد بازو شل ہو جاتے ہیں، پٹھوں میں گٹھلیاں سی پڑنے لگتی ہیں، سارا بدن کسی غیر لچک دار دھات کا بنا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ دھڑکا کہ موجوں کے اگلے اچھال میں یہ سیدھا تہہ کی

طرف اتر جائے گا۔ میں سیڑھیوں سے اتروں کہ لفٹ سے جاؤں۔ دماغ کوئی فیصلہ کرنے کے قابل نہیں رہا
سیڑھیوں سے جاؤں اور پہلی سیڑھی پہ قدم رکھتے ہی چکر آگیا تو؟ لفٹ سے جاؤں اور دو منزلوں کے بیچ
میں بجلی چلی جائے تو میں اس آہنی پنجرے میں ٹنگے ٹنگے دم گھٹ کر مر جاؤں گا۔ نیچے اتر کر وہی واپسی کا
شور۔ بے چہرہ ہجوم دفتروں سے نکل کر گھر کا رخ کر رہا ہے۔ سارا شہر تھک چکا ہے۔ لوگ نیند میں چل رہے
ہیں۔ شام کے دھندلکے میں میکلوڈ روڈ کی عمارتیں نکوٹین چڑھے دانتوں کی طرح بد رنگ دکھائی دے رہی ہیں
سڑک جرس سے بھری رگوں کی طرح چل رہی ہے۔ مجھ سے ایک قدم نہیں اٹھایا جاتا۔ کمر تختہ ہوئی جا رہی ہے۔
کندھے نامعلوم بوجھ سے جھک کر رہ گئے ہیں۔ ٹانگیں جواب دے رہی ہیں۔ اب اور کتنی دور جانا ہے؟
ایک قدم بھی اٹھانا دشوار ہے۔

جو دن اس تھکن پہ پہنچ کر ختم ہوتا ہے، وہ شروع کسی اور طرح سے ہوا تھا۔ (شروع ہوا تھا یا
اب ہونے والا تھا؟ میں وقت کی ترتیب میں گڑبڑا جاتا ہوں۔ جو ہو رہا ہے اور ہونے والا ہے آپس میں
اس طرح گڈمڈ ہو جاتے ہیں جیسے ہوا کے اڑائے ہوئے ورق) گیارہ بجے کے لگ بھگ اس سگنل پر جہاں
سے سڑک ایک غیر ملکی سفارت خانے کے لئے مڑ جاتی ہے، شام کے وہ اخبار بٹتے ہوئے نظر آیا کرتے تھے۔ جو
دوپہر تک چھپ کر آجاتے ہیں کہ اپنے پڑھنے والوں میں سنسنی پیدا کر دیں۔ ایک سوزوکی دین اخباروں کی گڈیاں
فٹ پاتھ پہ پھینک گئی۔ ہاکر لڑکے الگ الگ صفحوں کو ترتیب سے جمانے لگے۔ یہ ابھی انہیں ترتیب دے لیں گے
اور اپنے میلے کپڑوں، مفلس چہروں کے ساتھ آج کی تازہ خبر چیختے ہوئے سگنل پر رکنے والی ہر گاڑی میں فروخت
کرنے کی کوشش کریں گے۔ ابھی یہ خبریں ان صفحوں سے نکل کر دنیا میں پھیلی نہیں ہیں، کسی طرح بھاپ دے کر ان
گیلے سیاہ حروف کو مٹا دیا جائے تو کیا یہ واقعات جو ہو چکے ہیں، یہ بھی مٹ جائیں گے؟

اس سگنل پر ایک دن میں نے ایک گدھا گاڑی کو الار ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔ گاڑی بان نے گاڑی
میں بے تحاشا لکڑی کے تختے اور پٹیاں لاد رکھی تھیں لکڑیاں گاڑی سے کئی ہاتھ پیچھے کی طرف نکلی ہوئی تھیں۔ یہ کسی
تعمیر میں استعمال ہوں گی، اور ان کے فریم پہ عمارت کا ڈھانچہ کھڑا ہوگا۔ بری طرح لدی ہوئی گاڑی پر وہ اور
تختے چڑھائے جا رہا تھا۔ اس نے گدھے کی لگام کھینچی مگر گدھا چل کے نہ دیا۔ گاڑی بان نے ٹین کا ڈبہ، جس
کے اندر کنکر بھرے ہوئے تھے اور آگے کا حصہ دبا کر چونچ کی طرح نکیلا بنا دیا گیا تھا، گدھے کے پچھاڑے میں
بھونک دیا۔ گدھے نے زور لگایا مگر گاڑی کھینچ نہ سکا۔ گاڑی بان نے ڈبے کے کنکر بجاتے ہوئے پھر چبھویا

ایک دم گاڑی بیٹھ گئی اور گدھا اوپر اٹھ گیا۔ کچھ دیر تک وہ ہوا میں ٹانگیں چلاتا رہا۔ پھر لگام ٹوٹ گئی اور ہوا میں معلق گدھا بڑے زور سے نیچے گر پڑا۔ اس کی ہڈیاں کڑکڑانے کی آواز آئی، اور سڑک پر خون کا گدلا جوہڑ بن گیا۔ اس وقت مجھے بہت ہنسی آئی تھی۔ پھر بالکل نہیں آئی۔ آج گھر واپس ہوتے ہوتے میں نے معروف شاہراہ کے بیچوں وہ دھبا دیکھا جہاں اپنی حد سے زیادہ بوجھ نہ کھینچ سکنے والے گدھے کا خون جمع ہو گیا تھا۔ تارکول کی چکنی سڑک پر یہ دھبا کوڑھ کے داغ کی طرح نظر آ رہا تھا۔

میں نے یہ دھبا بس میں بیٹھے بیٹھے دیکھا تھا۔ میں اس دھبے کے پاس نہیں اترا بلکہ ہمیشہ کی طرح ایمپریس مارکیٹ پر اترا جہاں سے گھر جانے کے لیے دوسری بس بدلتا ہوں۔ وہاں کی وہی دھکم پیل، بھیڑ بھڑکا، شور، وہی ہجوم۔ انسانوں کا یہ طوفان نہ جانے کس بڑھیا کے تندور سے نکلا ہے۔ ایک دم سے مجھے لگا کہ اس ہجوم نے ہانکا کر کے مجھے گھیر لیا ہے۔ یہ لوگ نہیں ہیں، نظر نہ آنے والے پنجرے کی تیلیاں ہیں۔ مجھے ایسا لگا کہ میری پیٹھ پر روٹیوں کا تھال بندھا ہے اور یہ سارے لوگ عزیز مصر کے اس زندانی کے خواب والے کوّے ہیں جو مجھے نوچ نوچ کر کھا رہے ہیں۔ معلوم نہیں کیوں، گھر جاتے میں میرا دل بیٹھا جاتا ہے۔ اضمحلال کے ساتھ افسردگی اور خوف مل جاتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کچھ ہو گیا ہے اور میں اس کے بارے میں بے خبر ہوں۔ کوئی سانحہ پیش آ چکا ہے۔ جو میری ساری زندگی کو ہلا کر رکھ دے گا، میں اس کے بارے میں اب کچھ نہیں کر سکتا اور میں اس کا اندازہ بھی نہیں لگا سکتا۔ گھر پہنچتے ہی دروازہ کھولوں گا اور وہ حادثہ میرے ہوش و حواس پر بم کی طرح پھوٹ پڑے گا اور میں دھماکے سے لرز جاؤں گا۔ جوں جوں گھر نزدیک آنے لگتا ہے ٹل نہ سکنے والی تباہی کا احساس شدید ہوتا چلا جاتا ہے۔ جب تک گھر پہنچ کر ساجدہ کو دروازے پر کھڑے نہ دیکھ لوں اعتبار نہیں آتا، اور کیا پتہ وہ بھی مجھ سے کچھ چھپا رہی ہو۔

"اس کی کوکھ ہری نہ ہونے کی، نگوڑ ماری بانجھ ہے۔" اماں روزانہ گھر میں گھستے ہی میری ٹانگ لیتی تھیں۔ "بیٹا دوسری شادی کر لو۔" میری تیوری پر بل دیکھ کر وہ بکتی جھکتی صحن میں چلی جاتیں۔ وہاں سے بھی ان کی آواز صاف سنائی دیتی۔ "میرا کیا ہے، قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھی ہوں، یہی حسرت لیے چلی جاؤں گی کہ پوتی پوتا کھلاؤں، کیا خبر تھی مجھ جنم جلی کو اپنے ہاتھوں سے بیاہ کر لائی تھی۔" ساجدہ میری طرف دیکھ کر نگاہیں جھکا لیتی۔ نہ وہ کچھ کہتی نہ میں۔ ہم اس موضوع پر کبھی کچھ نہ کہتے۔ ہمیں اس کا احساس ضرور تھا مگر ہم اس کا اعتراف نہیں کرتے تھے۔ اعتراف کرنے کے بعد کوئی عملی قدم اٹھانا لازم ہو جاتا ہے۔ وہ عملی اقدام کیا ہو سکتے تھے، ہم ان سے خائف تھے۔

"اس معاشرے میں بچے پیدا کرنا جرم ہے، جہالت ہے۔ خود بچوں کے ساتھ ناانصافی ہے، آخر ہم انہیں کس دنیا میں آنے پر مجبور کر رہے ہیں۔" کبھی کبھی میں یونہی کہتا تھا۔ اس طرح جیسے یہ کسی اور کی بات ہو، میں یہ کس کو باور کرا رہا تھا، اسے یا اپنے آپ کو؟

میرے دوست بھی دوسری شادی کا مشورہ دیتے تھے۔ اگر مجھے ان کے خلوص کا یقین نہ ہوتا تو شاید میں اس مشورے کا بُرا مانتا۔ دوسری شادی کس لیے؟ کیا اولاد ہی سب کچھ ہے؟ ساجدہ جو اس حد تک میری مزاج شناس ہے، ہم نے جو اتنا سارا وقت ساتھ گذارا ہے اس کی کوئی اہمیت نہیں؟ ہم میں جو احساسِ رفاقت ہے کیا وہ غیر اہم ہے؟ مگر میں یہ دلائل کسی کے سامنے کیوں پیش کر دوں؟

اور میں ساجدہ پر کیوں الزام رکھوں۔ اگر اس ناکامی کا ذمّے دار میں نکلا، تو پھر؟ اس کے بعد اپنی ذات پر سے رہا سہا اعتماد بھی اٹھ جائے گا۔ مگر اپنی نامرادی کا سبب ڈھونڈنے سے زیادہ دوسرے کو دکھ دینے کا اندیشہ تھا۔

میں نے بہت احتیاط کی تھی کہ جب وہ مجھے اپنے حاملہ ہونے کی خبر سنائے تو غیر معمولی خوشی کا اظہار نہ کروں۔ اس لیے کہ کہیں وہ یہ نہ سمجھے کہ میں بچے کی کمی محسوس کرتا رہا ہوں۔ میں اس کے اندر احساسِ محرومی پیدا نہیں کرنا چاہتا تھا۔ اس کے باوجود میں نے پہلے دن سے یہ اہتمام رکھا کہ وہ ڈاکٹر کی بتائی ہوئی احتیاطی تدابیر پر سختی سے عمل کرے۔ میں اس کی غذا کا بھی پورا خیال رکھتا تھا۔ وہ پھل پر وٹین زیادہ کھائے اور پریشان بالکل نہ ہو۔ کام بھی زیادہ نہیں کرنے دیتا تھا۔ گھر کا کام تو پہلے بھی زیادہ نہ تھا، وہ خود ہی اپنے مزاج کی وجہ سے کام بڑھا لیتی تھی۔ دھلی ہوئی چیزوں کو دوبارہ دھو ڈالتی تھی۔ شادی کے بعد ہی اس نے اصرار کیا تھا کہ اس کے اور میرے تولیے الگ ہوں، اور ہمارے پانی پینے کے گلاس کہیں غلطی سے ادل بدل نہ ہو جائیں اس لیے ان کی نشانی مقرر کی جائے۔ گھر کا فرش روزانہ دھلتا تھا۔ اور باہر سے آنے والی چیزیں اس طرح صاف کر لی جاتیں کہ ان پر ذرا بھی دھول مٹی نہ رہ جائے۔ "یہ گھر ہم نے تنکا تنکا جوڑ کر بنایا ہے۔" وہ کہتی تھی "جس طرح چڑیاں گھونسلا بناتی ہیں۔"

سہ پہر کے وقت ایک نرس آ کر ساجدہ کے گلوکوز کا ڈرپ لگاتی تھی۔ جتنی دیر ڈرپ چڑھتی رہتی ساجدہ کو مجبوراً بستر پر لیٹنا پڑتا اور وہ گھر کی صفائی سے دور رہتی۔ دفتر سے آ کر میں ڈرپ کی سوئی نکالتا اور اسے قید سے رہائی دیتا۔ اس رات میں نے ساجدہ کے چہرے پر اپنا چہرہ رکھا تو اس کے ماتھے پر ایک بال کی

جڑ میں کوئی سخت سی چیز محسوس ہوئی۔ میں نے ناخن مار کر اسے چھوڑ دیا۔ چھوٹا سا دانہ تھا جس میں پیپ کی ننھی سی بوند تھی۔ مجھے ایسا لگا کہ یہ اس کے سر میں لگی ہوئی کیل ہے اور اسے میں نے پکڑ کر کھینچ لیا تو اس کی اصلیت ظاہر ہو جائے گی اور وہ چڑیا بن کر اڑ جائے گی۔ میں اسے کھو دینے کے خیال سے کانپ اٹھا۔ اس رات ساجدہ کو نیند نہیں آرہی تھی۔ کمر میں بھی درد تھا۔ اس نے نیند کی گولی کھائی تو پانی کا گلاس میں نے لاکر دیا تھا۔ ہم میں سے کسی نے بھی بستر پر خون کے وہ پہلے دھبے نہیں دیکھے جو اجلی، کوری چادر میں جذب ہو کر اسے گلنار کر گئے۔ میری آنکھ اس وقت کھلی جب ساجدہ نے مجھے جھنجھوڑ کر جگایا۔ اس کے چہرے پر نظر پڑتے ہی میرا دل زور سے دھڑکا اور فوراً میں سمجھ گیا کہ مجھے جس سانحے کا اندیشہ تھا وہ پیش آچکا ہے۔ اس کا چہرہ پیلا پڑ چکا تھا اور خوف کے سبب سے اس کی آواز نہیں نکل رہی تھی اس نے شلوار اتار ڈالی۔ شلوار بستر سے نیچے فرش پر پڑی ہوئی تھی۔ بیٹھنے سے لے کر پائیچے تک اس پر خون کی دھار بہہ رہی تھی۔ ساجدہ کی ٹانگوں کے نرم نرم روئیں پر خون ملا ہوا تھا۔ خون بہہ کر اس کی ایڑیوں سے ٹپک رہا تھا۔ اس نے اپنا سہما ہوا چہرہ میری طرف پھیر دیا اور کانپتے ہوئے ہاتھوں سے اپنی جانگھ کی طرف اشارہ کیا جہاں جمے ہوئے خون کا اتنا بڑا لوتھڑا پڑا ہوا تھا۔ پھر وہ بے ہوش ہو گئی۔

میں اس کو بازوؤں میں اٹھا کر اسپتال لے گیا۔ جتنی دیر ڈاکٹروں نے ایمرجنسی تھیٹر میں اس کا معائنہ کیا میں باہر بنچ پر سر پکڑے بیٹھا رہا۔ ڈاکٹر نے باہر نکل کر صرف ایک لفظ کہا۔ وہی لفظ جس کا خوف میرے اندر سرطان بن کر پھیل رہا تھا، اتنا شدید خوف کہ جس کا اعتراف میں اپنے سامنے کرنے کے لیے بھی تیار نہیں تھا۔ وہی لفظ جس کو سن کر میں مایوسی کے بھنور میں گھر گیا۔

ڈاکٹر نے باہر نکل کر کہا: "ابورشن"۔

ساجدہ کے گھر واپس آجانے کے بعد ہم نے اس بارے میں کوئی بات نہیں کی۔ ہم نے اپنے غم اور مایوسی میں ایک دوسرے کو شریک نہیں کیا۔ میری روح کے اس حصے میں چوٹ لگی تھی جہاں میری رسائی ابھی نہ تھی لہٰذا مرہم کیا رکھتا۔ وہ زخم کلستا رہا۔ میں بے بس تھا۔ اور رونے پر مجبور تھا۔ مگر میں رویا نہیں۔ ساجدہ بھی نہیں روئی، حالاں کہ میرا جی چاہا کہ اسے رلاؤں۔ وہ دل بھر کر روئے تاکہ اس کا بوجھ ہلکا ہو جائے۔ مگر ہمارے آنسو بہنے سے پہلے ہی سوکھ گئے تھے۔

اتنے دن میں نے دفتر سے چھٹی لے لی تھی۔ میں سارے وقت گھر پر ہی رہتا۔ ساجدہ کے ساتھ۔ ساجدہ دن بھر بستر پر پڑے ریڈیو سے فرمائشی فلمی گیت سنتی رہتی اور اپنی پسند کے گیتوں کے لیے پروگرام

میں خط لکھتی رہتی۔ اس نے کتنے بہت سارے خط لکھے۔ کتنے ہی گیت جو اس نے سنے چاہیے نشر نہیں ہوئے اور اس کے پیغام خلاؤں میں بکھر کر کھو گئے۔ دن میں کئی بار نظریں گھڑی کی طرف اٹھ جاتیں کہ اچھا اب اتنا وقت گذرا ہے اور اب اتنا گذرنا باقی ہے۔ نہ جانے کیوں گھر میں سونا پن محسوس ہوتا تھا۔ کسی چیز کی کمی محسوس ہوتی تھی۔ مگر وہ چیز کیا تھی، یہ نہ ساجدہ کو معلوم تھا نہ مجھے۔ میں نے ایک دفعہ اس سے کہا کہ باہر چلو، جی بہلے گا۔ مگر وہ رونے لگی۔ "جو کچھ ہوا اسے آپ نے ایک بیماری سمجھا، مستقبل کا خواب نہیں سمجھا۔" وہ روتے ہوئے بولی۔

میں خاموشی سے اٹھ کر کرتے پاجامے کی جگہ پتلون قمیض پہننے لگا۔

"آپ کہاں جا رہے ہیں؟" اس نے پوچھا۔

"دفتر"، میں نے جواب دیا اور باہر چلا آیا۔

بہت دن کے بعد دفتر گیا تو پھیکے پن کا احساس اور بھی شدت سے ہوا۔ روزمرہ کا وہی کام جو عادت ثانیہ بن گیا تھا، اکتاہٹ کا پہاڑ بن کر مجھ پر ٹوٹ پڑا۔ میں نے لکھنے کے لیے قلم اٹھایا۔ مگر قلم کی نوک پر الفاظ نہیں بنے۔ کاغذ سادہ ہی رہا۔ مجھے "مائیں یہ نہ مانیں" کا نیا فیچر لکھ کر دینا تھا۔ وہی انوکھی باتیں جن کو پڑھ کر آپ دنگ رہ جائیں (یا کم از کم رہ جانا چاہیئے)۔ کیا آپ کو معلوم ہے درخت کے تنے کو کاٹا جائے تو اس کے اندر بنے ہوئے حلقے درخت کی عمر کی نشان دہی کرتے ہیں اور آسٹریلیا کے قدیم باشندوں نے بومیرنگ کا ہتھیار بنایا جو نشانے سے چوکنے کے بعد شکاری کے پاس لوٹ آتا ہے اور کچھوے کی عمر انسان سے زیادہ ہوتی ہے اور سر کے بال مرنے کے بعد بھی کئی گھنٹے تک بڑھتے رہتے ہیں اور انسان کے جسم میں اتنی چربی ہوتی ہے کہ اگر اس کی موم بتی بنا کر جلائی جائے تو..... مگر مدت ہوئی، میں نے ایسی باتوں پر حیران ہونا چھوڑ دیا تھا۔

میں دفتر سے اٹھ کر گھر چلا آیا۔ سوچا کہ گھر میں بیٹھ کر ہی لکھ لوں گا۔ میں گھر کے دروازے ہی پر تھا کہ ساجدہ کی آواز آئی، "اندر آنے سے پہلے پائنداز پر جوتے رگڑ کر صاف کر لیجیے گا۔" اندر آ کر میں اس کی طرف بڑھا مگر وہ ناک پر ڈوپٹہ رکھ کر فوراً باورچی خانے چلی گئی۔ "جائیے، پہلے ہاتھ منہ دھولیں، نہالیں۔ اور دیکھئے جب تک ہاتھ صابن سے خوب اچھی طرح نہ دھولیں کسی برتن کو نہ چھوئیے گا۔" وہ آئی اور ایک چمٹی سے پکڑ کر پھلوں کی تھیلی لے گئی جو میں اس کے واسطے خرید کر لایا تھا۔ سیبوں کے چھلکے پر وہ گیلا کپڑا پھیرنے لگی اور انگوروں کو پوٹاشیم پرمیگنیٹ کے تسلے میں ڈال دیا۔ وہیں کھڑے کھڑے اس نے مجھ سے پکار کر کہا۔

"کپڑے اتار کر ایک کونے میں ڈال دیں، میں گرم پانی میں اُبالوں گی"۔ یہ کہہ کر اس نے ایک دفعہ کے دھلے ہوئے انگوروں کو دوبارہ دھونے کے لیے پانی میں بھرا اور تسلا ترچھا کر کے پانی نتھارنے لگی۔ انگور کے دانے سرخ ہو رہے تھے اور بیسن دانی میں سرخی مائل پانی بہہ رہا تھا۔

شام ڈھل چکی تھی۔ جب میں لکھنے بیٹھا تو میں نے کھڑکی میں سے جھانک کر دیکھا۔ آسمان سیاہ پڑ چکا تھا۔ شہر کی عمارتیں تاریکی کے دھبوں میں بدل چکی تھیں۔ ہر طرف خاموشی تھی۔ میں اندھیرے میں گھورتا رہا۔ میرے سامنے سادہ کاغذ رکھا ہوا تھا۔ میں اس پر کیا لکھوں، کیسے لکھوں۔ کسی طرح یہ کاغذ میرے الفاظ کا زہر چوس لے اور آسمان جیسا سیاہ پڑ جائے۔ میرے لفظ بولنا چاہتے ہیں، مگر زمین پر خاموشی اور سکوت طاری ہے۔ ہر چیز مردہ لگ رہی ہے۔ بلکہ پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکی ہے صرف ایک ہی موضوع ہے جس پر لکھا جا سکتا ہے، جس پر سوچا جا سکتا ہے۔ آخری اور انتہائی موضوع..... موت۔ لیکن اس کے لیے اتنے سیاہ الفاظ کہاں سے لاؤں۔ اس اندھیرے سے۔ میرے چاروں طرف جو اندھیرا ہے میں اس پر لکھوں گا۔ میں نے اٹھ کر بتی بجھا دی۔ میں اندھیرے میں لکھوں گا۔ میں گھپ اندھیرے میں بھی لکھ سکتا ہوں۔ نہ الفاظ ایک کے اوپر ایک ہوتے ہیں نہ سطر کی ترتیب بگڑتی ہے۔ یہ میری پرانی عادت ہے۔ میں نے بہت سی چیزیں اندھیرے میں لکھی ہیں۔ میں یہ اداریہ بھی اندھیرے میں لکھوں گا۔ ایک دم سے خیال آیا کہ اداریہ نہیں، مجھے "مانیں یا نہ مانیں" کا فیچر لکھنا ہے۔ بتی بجھا کر میں نے لکھنا شروع کیا۔ "اسرائیل کے قریب ایک جھیل ہے جس کا نام بحیرۂ مردار ہے، اس کے کھاری پانی میں یہ خاصیت ہے کہ وہاں کوئی زندہ چیز پنپ نہیں سکتی۔ نہ آبی پودے، نہ مرغابیاں، نہ مچھلیاں، اسی لیے اسے بحیرۂ مردار کہتے ہیں.......

●●

مکاں میں قید صدا کی دہشت	مکاں سے باہر خلا کی دہشت
زمیں پہ ہر سمت حدِّ آخر	فلک پہ لا انتہا کی دہشت
شجر کے سائے میں موت دیکھو	ثمر میں اس کے فنا کی دہشت
سراب سا اک گذر رہا ہے	وہی ہے پھر چشمِ وا کی دہشت

[ماہِ منیر۔ منیر نیازی]

آصف فرخّی

ستارۂ غیب

میز پر بساط بچھی ہوئی تھی، ہم چاروں اس کے گرد جمع تھے اور بازی شروع ہونے والی تھی۔ یہ ہمارا روزانہ کا معمول تھا۔ ہم رات کے وقت کھیلتے تھے، کیوں کہ دن میں اپنی اپنی ذمہ داریاں سنبھالنی ہوتی تھیں اپنا دن ہمیں دنیا کو دینا پڑتا تھا تب کہیں جاکر رات آزاد ملتی تھی کہ اپنی اندرونی خواہشات کے مطابق تھوڑی دیر جی لیں۔ دفتر کا کام نمٹانے اور بچّوں کو سلا دینے کے بعد یا تو وہ ہمارے ہاں چلے آتے یا ہم دونوں ان کے ہاں چلے جاتے۔ یہ ایک قسم کی عادت سی بن گئی تھی، جو روز بروز پختہ ہوتی جارہی تھی۔ اب تو ایک دوسرے کو دیکھ کر کچھ کہنے سُننے کی ضرورت بھی نہیں پڑتی تھی، جمع ہوئے اور کھیل شروع۔ بلکہ ہم چاروں اکٹھے ہی اس کھیل کے لیے ہوتے۔ ہمیشہ ہم چاروں، کوئی اور نہیں۔ کچھ لوگوں کو یہ بات عجیب سی لگتی تھی۔ ایک پڑوسی نے ہمیں دیکھ کر زیرِ لب کہا: شادی شدہ جوڑوں کے کھیل۔ کسی اور نے اعتراض کیا کہ یہ بچّوں کا کھیل ہے مگر ہم ہمیشہ پوری سنجیدگی سے کھیلتے تھے۔ ہمارے لیے یہ کھیل زندگی سے بہت قریب تھا۔ کچھ زیادہ ہی۔ شاید ہم کھیلتے بھی اس طرح تھے جیسے زندگی گزار رہے ہوں۔ اس دن بھی یہی ہوا تھا۔

کھیلنے کا بورڈ میز پر بچھا دیا گیا تھا، اور آتے ہی ہم نے اپنی اپنی جگہیں سنبھال لیں، جو پہلے سے مقرّر ہو چکی تھیں۔ ہم لوگ سمتوں کے حساب سے بیٹھتے تھے۔ یاسمین شمال میں، جنوب میں خالد، مغرب میں نجمہ اور مشرق کی جانب میں۔ پارٹنرز کے بارے میں ایک بات طے تھی۔ وہ یہ کہ میاں بیوی پارٹنر نہیں ہوں گے۔ یہ تجویز خالد نے پیش کی تھی۔ ہنستے ہنستے اسے مان لیا گیا تھا۔ کیوں کہ اس سے کھیل کی دلچسپی اور سنجیدگی میں اضافہ ہوتا تھا۔ اب یاسمین خالد کی پارٹنر تھی اور نجمہ میری۔

پہلی بازی شروع ہونے سے پہلے نجمہ نے کہا تھا "دیکھو ان سے چپکے چپکے سازش کر کے اشارے نہ کرنے لگنا۔ یہ تاش کا کھیل نہیں ہے۔"

"اشارے؟... کیسے اشارے؟" میں نے تھوک نگلتے ہوئے پوچھا۔ میں کچھ سٹ پٹا

سا گیا۔ جیسے کسی نے میرے چھپے ہوئے خیال کو پڑھ کر سب کو بتا دیا ہو۔

جواب میں خالد ہنس دیا۔ "پارٹنرز کے آپس کے اشارے۔ مگر کوئی بات نہیں۔ یہ سلیپنگ پارٹنرز تو نہیں ہیں۔" اس نے ہنستے ہوئے یاسمین کی طرف دیکھا۔ جو اب اس کی پارٹنر تھی۔ یاسمین چپ رہی، مگر اس کا چہرہ سرخ ہو گیا۔ یاسمین کی یہ خاص بات تھی کہ وہ جب بھی جھینپ جاتی تھی اس کا چہرہ بالکل سرخ ہو جاتا تھا۔ چنار کی کلیوں کی طرح۔

اس کے چہرے کی طرف دیکھ کر میں مسکرا دیا جیسے وہ میری بیوی نہ ہو، پھولوں سے لدا ہوا پیڑ ہو۔ مجھے مسکراتے دیکھ کر وہ اپنا ہونٹ دانتوں سے کاٹنے لگی۔

ویسے یہ پارٹنرز بھی محض دل لگی کے لیے تھے۔ اس کھیل میں پارٹنر ہونے سے کوئی فرق تو پڑتا نہیں تھا۔ کوئی کسی کی مدد نہیں کر سکتا تھا۔ کھیل کی بساط پر ہر کھلاڑی اکیلا تھا۔

ہمیشہ کی طرح پہلا پانسا میں نے پھینکا تھا۔ شاید اس لیے کہ میں مشرق میں بیٹھا تھا۔ لیکن سمت سے کیا فرق پڑتا تھا؟ یہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔ جب تک کہ چھ کا ہندسہ نہ آجائے، میں اپنی گوٹ گھر سے باہر نہیں نکال سکتا تھا۔ انتظار کرتے کرتے مجھے وہ ہندسہ پراسرار معلوم ہونے لگا اور نیم طلسمی عدد کے ورود کی راہ تکتے تکتے میں وہ نوٹ ترتیب سے رکھنے لگا جو مجھے کھیل کے شروع میں ابتدائی سرمائے کے طور پر دیئے گئے تھے۔ میں نے پانچ پانچ، دس دس، پچاس پچاس اور سو سو روپوں کی گڈیاں بنا کر رکھ لیں۔ یہ کاغذ کے چوکور ٹکڑے تھے۔ جن پر بابائے قوم کی تصویر بھی بنی ہوئی تھی، یہ عبارت بھی درج تھی کہ "رزقِ حلال عین عبادت ہے۔" اصلی نوٹ سے فرق تھا تو صرف اتنا کہ جہاں لکھا ہونا چاہیئے تھا "حکومتِ پاکستان" وہاں لکھا ہوا تھا "کروڑپتی بیوپار"۔

کھلاڑیوں کے لیے چار نشان تھے۔ گھڑ سوار، بادبانی کشتی، مینار اور نیم دراز ببر شیر۔ دھات کے بنے ہوئے یہ چھوٹے سے کھلونے، جو بہت مہارت سے بنائے گئے تھے، پانسے پر آنے والے ہندسے کے حساب سے گھر چلتے تھے۔ پہلے ہی دن سے گھڑ سوار میرا نشان تھا۔ میں اس کو ہاتھوں میں گھما رہا تھا، اور اس ہندسے کا انتظار کر رہا تھا جو میرے لیے سفر کی راہ کھول دے۔ باقی تینوں کے نشان باہر نکل آئے تھے اور خانے پھلانگ پھلانگ کر چل رہے تھے۔ میں مایوسی اور بے چینی کے عالم میں انہیں چلتے اور آگے بڑھتے ہوئے دیکھ رہا تھا۔ اس وقت سارے خانے خالی تھے اور جو وہاں پہنچ کر اپنا نشان رکھ دے

اس کے ہو سکتے تھے۔ ہر خانہ مجھے ایک نادر یا قیمتی خطے کی طرح لگ رہا تھا، جو اپنے سیاح کی راہ میں آنکھیں بچھائے ہوئے ہو کہ اپنا پہلا قدم وہاں رکھے اور اپنے نام پر اس کو تسخیر کر لے۔ میں زیادہ سے زیادہ خانے اپنے واسطے حاصل کرنے کے لیے بے چین تھا مگر جب تک پانسے پر چھ نہ آجائے، میں پہلے خانے سے باہر نکلنے پر مجبور تھا۔ ان لوگوں نے علاقے خریدنے شروع کر دیئے تھے اور جس وقت باقی کھلاڑی اپنے اپنے رنگ کے سیٹ مکمّل کرنے اور تکمیل شدہ سیٹ والے علاقوں پر گھر اور دوسری تعمیرات کھڑی کرنے کے ارادے کر رہے تھے، میں اس وقت ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھا ہوا پانسے کے گھماؤ میں بدلتے ہوئے ہندسے دیکھ رہا تھا میں نے بہت سارے ہندسے دیکھے۔ لوگ کہتے ہیں کہ ہندسوں کی مختلف تراکیب میں کوئی گہری معنویت پنہاں ہوتی ہے۔ مجھے معلوم نہیں۔ چھ کا ہندسہ بہت دیر میں آیا۔ میں نے چھ خانے گنے اور چھٹے پر اپنا گھوڑا رکھ دیا۔ اس خانے پر نام لکھا ہوا تھا کینٹ اسٹیشن، میں جی ہی جی میں بہت خوش ہوا۔ یہ مقام مجھے یوں بھی پسند تھا، اس لیے یہ سوچ کر خوشی ہوئی کہ میرا گھوڑا اس پر ٹھہرا اور یہ میری ملکیت ہو جائے گا۔ اس خانے پر ریل کے انجن کی تصویر بنی ہوئی تھی۔ میری ایک عجیب سی عادت تھی کہ مجھے کبھی فرصت ملتی تو میں کینٹ اسٹیشن جاکر لوگوں کے چہرے دیکھا کرتا تھا۔ بڑے بڑے ریلوے اسٹیشن مجھ پر ایک آسیبی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اب یہ مقام مجھے مل رہا تھا، کھیل ہی میں سہی۔ میں نوٹ گننے لگا، مگر نجمہ نے روک دیا اس کے ہاتھ میں اسٹیشن کی ٹائیٹل ڈیڈ تھی۔ وہ وہاں مجھ سے پہلے آچکی تھی اور اس کو خرید چکی تھی۔ وہاں رکنے کے لیے مجھے کرایہ ادا کرنا پڑا۔ یہ ابتداء مجھے اچھی نہیں لگی۔ جیسے میرے ساتھ دھوکا ہوا ہو۔

اس سے پہلے ہم نے لفظ بنانے والا کھیل بھی کھیل کر دیکھا۔ مگر الفاظ عین وقت پر دغا دے جاتے تھے۔ میرے پاس جو حروف آتے تھے ان سے کوئی لفظ نہیں بنتا تھا، اور جو لفظ مجھے آجاتا اس کے حروف پاس نہیں ہوتے تھے۔ لفظوں سے کھیلنا یوں بھی مشکل کام ہے۔ کبھی کبھی ہم سانپ اور سیڑھی کا کھیل بھی کھیلتے تھے۔ جس کھلاڑی کی گوٹ سیڑھی والے گھر پر آجاتی وہ سیڑھی چڑھتا ہوا اوپر والی قطار میں پہنچ جاتا۔ میری گوٹ میں جانے کون سا چکّر بندھا ہوا تھا کہ سیڑھیاں اس سے دُور رہتی تھیں۔ جب میری گوٹ سانپ والے خانے پر پہنچتی (اور میری گوٹوں کی یہ عادت تھی کہ سانپ کی نظر میں آئی ہوئی مسحور چڑیا کی طرح وہ سانپ کی طرح کھنچی چلی جاتیں، گوٹ ادبدا کر سانپ والے گھر پر پہنچی اور سانپ نے اسے نگل لیا) تو سانپ کے ساتھ نیچے کھسکنا پڑتا۔ سانپ کی دم کے ساتھ نیچے اترتے ہوئے دل میں ایک ہول سا اٹھنے لگتا جیسے

اونچی پینگ بھرنے کے بعد جب جھولا پلٹتا ہے تو دل ڈوبنے لگتا ہے۔ میں اپنے آپ کو باور کراتا تھا کہ یہ محض لوڈو کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے، اس کا انحصار اندھی قسمت پر ہے ہوشیاری پر نہیں۔ اسی لیے سانپ اور سیڑھی تو کم، مگر یہ کھیل ہم پابندی سے کھیلتے تھے۔ اب بازی رنگ پر آچکی تھی۔ ہم کھیل بھی رہے تھے اور مذاق بھی کرتے جا رہے تھے۔ یہ فقرے بازی یا تو اس جگہ کے بارے میں ہوتی جو کسی کھلاڑی نے حاصل کی تھی یا اس کی چلی ہوئی چال کے متعلق۔ ان میں سے کئی فقرے باسی ہو چکے تھے۔ اور بعض ایسے بھی تھے جو کہے جانے سے پہلے معلوم ہو جاتے تھے۔ مگر کہنے والا پھر بھی کہتا ضرور تھا۔ کھیلنے کا بورڈ، بورڈی سے تیار کیے جاتے والے گتے کا بنا ہوا تھا، کسی دیسی کمپنی نے برطانیہ کے مشہور MONOPLY کے انداز میں بنا دیا تھا۔ اس میں جگہوں کے نام مقامی رکھے گئے تھے۔ کھیل میں مزہ اسی لیے زیادہ آتا تھا کہ یہ نام جانے پہچانے تھے۔ اس بات پر تجربہ بچوں کی طرح خوش ہوتی تھی۔ وہ فوراً دہرانے لگتی "دیکھو، دیکھو، میں نے طارق روڈ خرید لیا ہے" اور اس کی آواز میں ایسی خوشی جھلکی پڑتی تھی جیسے وہ ساری چمکتی دمکتی دکانیں، ان میں بھری ہوئی شاپنگ، گاڑیوں کا ہجوم اور وہاں گھومنے والے لوگ سب اس کو مل گئے ہوں، یا "کیماڑی میری ہو گئی ہے، اب بندرگاہ بھی میری اور سمندر کے جہاز بھی میرے" اس کی یہ خوشی، بعض دفعہ احمقانہ معلوم ہوتی تھی۔ اس بورڈ کا ہر خانہ شہر کا ایک علاقہ تھا۔ ہمیں یہ علاقے خرید کر ان پر مکان، ہوٹل، بازار اور کارخانے تعمیر کرنے تھے (لکڑی کے ہرے گٹکے مکان تھے، گلابی ہوٹل، نیلے والے بازار اور لال کارخانے)۔ اپنے خانے پر آنے والے دوسرے کھلاڑی سے کرایہ وصول کرنا تھا — اپنی دولت میں اضافہ کر کے دوسروں کا دیوالہ نکالنا تھا۔ یہ سارا کھیل تھا۔ کھیل کے دوران وہی نام آتے تھے جو ہم روزانہ سنتے ہیں۔ وہی جگہیں جو سب کی دیکھی بھالی ہیں.... گلشن اقبال، منگھو پیر، باتھ آئی لینڈ...... ان کو خریدنے، بیچنے اور ان میں عمارتیں کھڑی کرنے کے خیال سے بہت مزہ آتا تھا اور ایک طرح کا احساسِ قوت بھی۔

اس وقت تک میں دو ہی علاقے خرید سکا تھا.... پیر کالونی اور ناظم آباد۔ اور یہ دونوں کسی لحاظ سے بھی اعلا درجے کا انویسٹمنٹ نہیں تھے۔ کھیل کے لحاظ سے بھی نہیں۔ مگر میں نے خریدے اس لیے تھے کہ میں خاص طور وہ علاقے خریدنا چاہتا تھا جہاں میں رہ چکا ہوں۔ ایسا علاقہ دوسرا کھلاڑی خرید لے تو مجھے بہت بُرا لگتا ہے۔ مگر میرے پاس انتخاب کی گنجائش کم تھی۔ میں کھیل میں بہت دیر سے شامل ہوا تھا۔ ڈیفنس سوسائٹی اور کلفٹن بک ہو چکے تھے، بہادر آباد میں یاسمین نے ایک شاپنگ پلازا بنا ڈالا تھا،

اور فیڈرل بی ایریا خالد کے ہاتھوں میں تھا۔ خرید نے کے لئے بچا بھی کیا تھا کھارادر، ایمپریس مارکیٹ، میلر کاپل اور ایسے ہی دو چار علاقے۔ میرے پاس نقد رقم بھی زیادہ نہیں تھی۔ میرا گھوڑ سوار بار بار میرے کھلاڑیوں کے خریدے ہوئے علاقوں میں جا پہنچتا اور مجھے کرایہ ادا کرنا پڑتا تھا۔ میرا دھیان کھیل کی طرف سے ہٹنے لگا۔ اب کمرے میں خاموشی تھی۔ اور دھیمی بتی کی وجہ سے نیم روشن اندھیرا۔ ہمارے بیچ میں رکھے ہوئے سفید رنگ کے بورڈ پر روشنی تھی، جو منعکس ہو کر ہمارے تاریک چہروں پر پڑ رہی تھی۔ ایسا لگ رہا تھا کہ وہ کھیلنے کا بورڈ نہیں، OUIJA بورڈ ہے جس کے گرد جمع ہو کر ہم روحوں کو بلانے کا عمل کر رہے ہیں۔ دھندلی روشنی ایک لمحے کے لیے چمکی۔ مجھے یاد آیا کہ میں نے ٹیلی وژن کھول رکھا ہے۔ ٹی وی اس وقت کھولا گیا تھا جب ہم ان دونوں کے آنے اور کھیل شروع ہونے کے انتظار میں تھے۔ خالی گھر میں ٹی وی چل رہا ہو تو لگتا ہے گھر میں لوگ ہنس بول رہے ہیں۔ خالی کمرے آوازوں سے بھر جاتے ہیں۔ مگر ٹی وی کی آواز میں نے بند کر دی تھی۔ گونگی تصویریں اسکرین پر لرز رہی تھیں۔ آواز اس وقت بند کی گئی تھی جب خبریں شروع ہوئی تھیں۔ مجھے یہ دیکھنا تو یاد ہے کہ خبریں پڑھنے والی عورت نے ناظرین کو سلام کیا، ملک کا معیاری وقت بتایا، مگر سرخی کیا جمائی، اس کی مجھے خبر نہیں۔ اس وقت تک ساری سرخیاں ایک جیسی معلوم ہونے لگی تھیں۔ کھیل ایسا جما ہوا تھا کہ خبریں چلتی رہیں اور کسی نے اس طرف نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ خبریں جانے کب کی ختم ہو چکی تھیں اب تو ٹیلی وژن کی نشریات کا وقت بھی پورا ہو چکا تھا۔ سفید اسکرین پر صلیب جیسا وہ نشان بنا ہوا نظر آ رہا تھا۔ جو سارے پروگراموں کے، بلکہ قومی ترانے کے بھی ختم ہو جانے کے بعد دکھایا جاتا ہے۔ پھر وہ وقت آتا ہے جب یہ نشان بھی نظر نہیں آتا۔ میں نے وقت دیکھنا چاہا۔ کلائی پر بندھی گھڑی کے ہندسے چمکے۔ ان کا رنگ سبز تھا۔ ایک پُر اسرار، سبز گوں چمک اور پھر اندھیرا۔ بیزاری اور نیم غنودگی کے عالم میں مجھے ایک لمحے کے لیے ان سبز ہندسوں سے ڈر لگا۔ نہ جانے کیوں، مجھے وہ آدمی یاد آ گیا جسے میں نے دم توڑتے ہوئے دیکھا تھا۔ وہ فٹ پاتھ پر دوسری سمت سے آ رہا تھا۔ چلتے چلتے گرا اور دیکھتے دیکھتے مر گیا۔ سڑک پر جمع ہو جانے والی بھیڑ میں سے کوئی بھی اسے نہیں جانتا تھا۔ اس کا گرنا اور گر کر ایسی گم نام موت مر جانا اتنا غیر پیچیدہ عمل تھا کہ مجھے یقین نہیں آ رہا تھا۔ مگر میں نے وہ لمحہ دیکھا تھا جب اس کی پتلیاں پھرنے لگی تھیں۔ وہ بیک وقت یہاں بھی دیکھ رہی تھیں اور کہیں اور بھی۔ ان آنکھوں میں ایسی ہی چمک آ گئی تھی۔ گھڑی کے اندر جگنو چمک رہا تھا یا یہ گزرتے ہوئے وقت کی روشنی تھی؟ پھر مجھے یاد آیا کہ گھڑی کی سوئیوں پر ریڈیم لگا ہوا ہے۔

یہ عنصر اندھیرے میں چمکتا ہے ۔ یہ خیال آتے ہی میں ان اونگھتے ہوئے خیالوں سے لوٹ آیا. میں نے چاہا کہ اٹھ کر ٹیلی وژن بند کر دوں. سستی کی وجہ سے فوراً اٹھ نہیں گیا. ذرا دیر یوں ہی اس میز کے گرد بورڈ کے سامنے بیٹھا رہا. تب میں نے وہ دیکھا تھا. سب سے پہلے میں نے دیکھا تھا. پھر یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ کچھ ہے ، وہاں کچھ ہے ، میرا وہم نہیں ہے ، تو میں نے ٹہوکا مار کر باقی تینوں کو بھی دکھایا تھا اور انہوں نے بھی دیکھا تھا. نشریات بند ہو جانے کے نشان میں سے وہ ظاہر ہو رہا تھا. ننھا سا دھبا، ایک منوّر نقطہ، وہ نقطہ بڑھ کر ایک دائرہ، پھر دائرے میں جیسے کوئی صورت ۔ وہ اسکرین پر پھیل رہا تھا ۔ وہ ایک شکل اختیار کرتا جا رہا تھا دھندلی سی، ادھوری سی. اس کے چہرے کی جگہ ایک گڑھا تھا. اس گڑھے میں آنکھیں تھیں اور ہونٹ جو ہل رہے تھے ۔ اس کی آنکھیں سفید تھیں اور چہرہ سیاہ . وہ کچھ کہہ رہا تھا. ہم دیکھ سکتے تھے ، سن سکتے تھے ۔ الفاظ کا اندازہ لگانا بھی ممکن نہیں تھا. اور یہ کیا ضروری ہے کہ وہ ہماری زبان ہی میں بول رہا ہو ، وہ کیا بتانا چاہ رہا تھا مجھے ، ہمیں ؛ دھندلی شبیہہ پانی پر بہتے ہوئے چہرے کی طرح کانپ رہی تھی ۔ وہ چہرہ بھی تو نہیں تھا. چہرے کا مسخ شدہ عکس تھا جس میں نقوش کا احساس صرف اس وجہ سے ہو رہا تھا کہ اعضاء یہاں ہونے چاہیئے تھے لیکن غائب ہیں. مگر وہ زندہ تھا ۔ وہ حرکت کر رہا تھا. وہ بول رہا تھا . وہ کسی آنے والے خطرے سے خبردار کر رہا تھا ۔ مجھے لگا کہ وہ کوئی ایسی اطلاع دے رہا ہے جس کی تاب الفاظ نہیں لا سکتے ۔ وہ کانپ رہا تھا اور کچھ بتا رہا تھا پھر اچانک وہ غائب ہو گیا. اسکرین پر سفید لکیر ابھری ، چمکی ، وہ ذرا دیر تھرتھرایا ، پھر بجھ گیا ۔ اسکرین بالکل خالی پڑی تھی ۔

کھیل رک گیا تھا. ہم چاروں دم بخود بیٹھے تھے ۔ تجمہ نے خاموشی کو توڑا ۔ اس نے کچھ کہا ۔ اس نے اس کے بارے میں کچھ کہا جو ہم نے دیکھا تھا ۔ پھر سب بولنے لگے ۔ اسی کے بارے میں ۔ اسی کا ذکر ، کیا دکھائی دیا تھا ، وہ کیا ہو سکتا تھا. اس کی نوعیت اور ممکنہ اسباب گنوائے جاتے تھے ۔ میں بول نہیں رہا تھا. میں ان کو تو بولتے ہوئے دیکھ رہا تھا ، مجھے ہونٹ ہلتے ہوئے دکھائی دے رہے تھے ۔ جو کچھ وہ کہہ رہے تھے اس کی آواز میرے کانوں میں نہیں آ رہی تھی ۔ وہ لوگ اس ٹیلی وژن کی تصویر معلوم ہو رہے تھے جس کی آواز بند کر دی گئی تھی ۔ میرا ذہن تیزی سے گھوم رہا تھا ، اس ٹی وی کی طرح جس کے چینل بہت تیزی سے بدلے جا رہے ہیں ۔ میں نے کیا دیکھا تھا ؛ یہ تو سن رکھا تھا کہ ان دنوں شہر کے موسم کی وجہ سے کبھی کبھار سمندر پار کے ایک شہر کی نشریات دکھائی دے جاتی ہیں. مگر مجھے یہ بھی تو معلوم تھا کہ انقلاب کے وقت بغاوت کرنے والے گروہ ایسی

تنصیبات پر قبضہ کر کے اپنی نشریات شروع کر دیتے ہیں۔ نہ اس امکان کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے نہ اس کو۔ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ اس ٹی وی سیٹ نے اتفاقی طور پر کسی ایسے چینل کو پکڑ لیا تھا جو خفیہ پیغامات کی ترسیل کے لیے استعمال ہو رہا تھا۔ یہ پیغام کس نوعیت کے تھے، مافیا، بین الاقوامی اسمگلنگ، زمین کے کسی نہ کسی حصے میں ہمیشہ چھڑی رہنے والی جنگ کے لیے فوجی ہدایات، یا کہیں سے کہیں بھٹکی ہوئی نشریاتی لہروں کی شعبدہ بازی؟ اور یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ یہ انسانی شکل ہی نہ ہو۔ بدروح، آسیب، یا ایسی ہی کوئی مافوق الفطرت مخلوق جو ان حساس آلات کی زد میں آگئی ہو۔ یہ بیرونی خلا سے آیا ہوا پیغام تو نہیں تھا؟ ہو سکتا ہے کہ کسی دور دراز ستارے کی مخلوق ہم سے رابطہ قائم کرنے کی کوشش کر رہی ہو۔ یہ خلا کا کوئی ایلین تو نہیں؟ اور اگر وہ اس طرح ہماری ذہانت کا اندازہ لگا کر ہمارے سیارے پر دھاوا بولنے کا ارادہ کر رہے ہوں؟ اور اگر اس پیغام کو ہمارے علاوہ کسی نے نہ دیکھا ہو، تو؟ یہ انتہائی اہم بھی ہو سکتا ہے۔ ہمیں یہ بات ذمّہ دار لوگوں کو بتانی چاہیے۔ لیکن انہوں نے ہماری بات کا یقین نہ کیا، تو پھر؟ ہمیں کیا کرنا چاہیے؟ مجھے خلا اور ستاروں کے بارے میں زیادہ معلوم بھی نہیں تھا۔ میں نے بلیک ہول کا نام سن رکھا تھا اور اینٹی میٹر کا کہ یہ کائنات میں موجود ہر شے کی نفی ہوتا ہے اور اس سے مس ہو جائے تو اسے فنا کر دیتا ہے۔ میں چند ستاروں کو ضرور پہچانتا تھا جنہیں بچپن سے دیکھتا آیا تھا، اس کے علاوہ ان باتوں سے میرا تعلق اتنا ہی سا تھا کہ میں ہر جمعرات کے اخبار میں چھپنے والے اجتماعی زائچے پر کبھی کبھار نظر ڈال لیا کرتا تھا کہ "یہ ہفتہ کیسے رہے گا"۔ وہ بھی میں نے تنگ آ کر چھوڑ دیا تھا کیوں کہ اس میں ہمیشہ یہی لکھا ہوا ہوتا تھا کہ پچھلے دنوں جو ذہنی انتشار پیدا ہو گیا تھا وہ برقرار رہے گا۔ پہلے تو میں HOROSCOPE کے لفظ کو HORROR SCOPE پڑھتا تھا۔ مگر یہ خلا کی باتیں میری سمجھ میں نہیں آتی تھیں۔ اتنی لامحدود وسعت کا، جسے نہ ناپا جا سکے نہ گنا جا سکے، تصوّر کرنا میرے لیے کسی طرح ممکن نہیں تھا۔ میں صرف وہی باتیں سمجھ سکتا ہوں جو میرے حواس کی گرفت میں آجائیں۔

خالد کی آواز نے مجھے چونکا دیا۔ وہ کہہ رہا تھا "تمھاری چھت پر اینٹینا صحیح رخ پر نہیں لگا ہوا ہے یہ اسی کی خرابی ہے۔" اس نے پانسا اٹھایا اور پھینکا۔ چوکور پانسے کے اوپری رخ پر چھ نقطے ابھر آئے کھیل پھر شروع ہو گیا۔ میں گپ چپ کھلاڑی بنا ہوا تھا۔ اپنی باری چلنے کے لیے میں نے اپنا نشان اٹھایا۔ اس کے لمس پر میں پھر چونک اٹھا، اور اسے گھورنے لگا۔ چاروں کھلاڑیوں کے نشانات تھے، جو بالکل واضح اور مکمل طور پر گھڑی ہوئی شبیہیں تھیں۔ ہم ان کو گوٹ بنا کر کھیل رہے تھے، مگر ان پر اس دنیا کے نشان

ثبت تھے جس نے ان کو گھڑ کر بنایا تھا۔ میرا نشان گھڑ سوار تھا۔ میں نے دیکھا کہ گھوڑے کی ٹانگیں سرپٹ دوڑنے کے انداز میں منجمد ہو گئی ہیں، اور گھڑ سوار کے سیدھے ہاتھ کی انگلی اوپر اٹھی ہوئی ہے۔ کیا یہ بھی اشارہ تھا؟ مگر میں نے غور نہیں کیا۔ میں نے اپنی باری چلی اور گھڑ سوار خانے پھلانگنے لگا۔ وہ منگھو پیر پہنچ کر رکا۔ میں یہ علاقہ خرید سکتا تھا۔ مجھے اب اس میں کوئی خاص دلچسپی نہیں رہی تھی۔ ایک دفعہ میں نے وہاں گرم پانی کے چشمے دیکھے تھے اور اس وقت مگرمچھ سو رہے تھے۔ مجھے یہ بات بہت عجیب معلوم ہوئی تھی۔ میں نے وہ جگہ خرید لی اور کاغذ کا وہ ٹکڑا لے لیا جو اس کی ملکیت ظاہر کرتا تھا۔ میں کھیل میں شریک بھی تھا اور نہیں بھی تھا۔ دوسرے کھلاڑیوں کے علامتی نشان آگے بڑھ رہے تھے۔ میرے خریدے ہوئے علاقوں پر کوئی نہیں رک رہا تھا۔ ان کے پانسے پر آئے ہوئے ہندسے انہیں ان علاقوں کے اوپر ہی سے گزارے جاتے تھے۔ اب پھر میری باری تھی۔ میں نے پانسا پھینکا۔ اور گھر گن کر چلنے لگا۔ میرا نشان، اس خانے پر پہنچ کر رک گیا جہاں لکھا تھا "چانس"۔ اس سے پہلے یاسمین کی گوٹ چانس پر پہنچی تھی تو اسے کارڈ ملا تھا: "تمہاری سالگرہ ہے، ہر کھلاڑی سے سو روپے کا تحفہ وصول کرو"۔ پتہ نہیں کیا بات تھی، میری گوٹ جب بھی یہاں آتی تھی، مجھے الٹے سیدھے کارڈ ملتے تھے۔ ایک دفعہ میرا کارڈ نکلا تھا کہ خداداد کالونی میں تم نے جو مکان بنوایا تھا، وہ ناجائز تجاوزات کے زمرے میں آتا ہے، اس کا جرمانہ بلدیہ کو دو اور اسے مسمار کرو۔ مجھے اس کھیل پر غصہ آیا تھا جس میں ایسے سارے اتفاقات میرے ہی ساتھ ہوتے تھے۔ اس مرتبہ میں نے آنکھ بند کر کے گڈی میں سے کارڈ اٹھایا اس پر لکھا تھا "بغیر لائسنس گاڑی چلانے پر چالان، جرمانہ دو ورنہ جیل جاؤ"۔ میرے پاس اتنے نقد روپے بھی نہیں تھے۔ مجھے اپنے علاقوں میں سے کوئی نہ کوئی گروی رکھنا پڑے گا۔ میں نے سوچا کہ کون سا علاقہ ایسا ہے جس کے نہ ہونے سے میرا نقصان نہیں ہو گا۔ میں نے کچھ سوچ کر لالو کھیت بیچ دیا اور سب سے کہا کہ یہاں آئے دن ہنگامے ہوتے رہتے ہیں، اس لیے یہ ASSET کے بجائے LIABILITY بن گیا ہے! اور ہنسی ہنسنے لگا۔ باقی کھلاڑیوں کے پاس نقدی بھی تھی اور علاقوں کی ملکیت والے کارڈ بھی۔ کیا یہ سب آپس میں طے کر کے میرے خلاف کھیل رہے ہیں؟ انہوں نے یہ سازش کر لی ہو گی کہ اس کو سوشلائز کر دو تاکہ یہ پہلے ہی دیوالیہ ہو جائے۔ میں اس طرح نہیں ہارنا چاہتا تھا۔ یہ بات مجھے اچھی نہیں لگی۔ میں نے کھیل چھوڑنے کا فیصلہ کیا اور سگریٹ سلگانے کا بہانہ کر کے باہر چلا آیا۔

باہر گھپ اندھیرا تھا۔ میں اندھیرے میں کھڑا رہا۔ اندھیرے میں سکون تھا، ٹھنڈک تھی۔ مجھے ایسا لگا کہ میں بھی اندھیرے کا ایک حصہ ہوں۔ کائنات کا سارا اندھیرا بہتا ہوا میری طرف آ رہا ہے، میری رگوں میں

جاری وساری رہنا چاہتا ہے۔ میں نے اس اندھیرے کو بازوؤں میں سمیٹ لینا چاہا، اس کو کڑوے زہر کی طرح سینے میں اتار لینا چاہا۔ میں نے دونوں بازو پھیلا دیے اور منہ اوپر اٹھا دیا۔ اوپر آسمان تھا، سیاہی میں ڈوبا ہوا آسمان، دور دور تک پھیلا ہوا یہ وہ ظلمات جو ساری کائنات کو اپنی پیٹ میں لیے ہوئے ہے۔ کہیں کہیں ستارے دمک رہے تھے۔ جب میں چھوٹا تھا تو ہر رات اپنے گھر کے آنگن میں کھڑے ہو کر آسمان کی طرف دیکھتا تھا، ستاروں کو پہچاننے کی کوشش کرتا تھا اور یہ سوچتا تھا کہ ان چمکتے دمکتے ستاروں کو کیا خبر کہ زمین نام کے ایک دور دراز سیارے کے ایک چھوٹے سے ٹکڑے پہ ایک گھر کے آنگن میں ایک بچہ انہیں دیکھتا ہے اور ان کی ٹم ٹم کرتی روشنی سے خوش ہوتا ہے۔ مجھے اس بات پر بہت تعجب ہوتا تھا کہ یہ ستارے اتنی دور سے ہم پر اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ میں نے سوچا کہ اس ستارے کو پہچانوں جو بھٹکے ہوئے مسافروں کو راستہ دکھاتا ہے۔ قطب تارے کو میں کبھی نہ یاد رکھ سکا۔ اس وقت بھی وہ میری آنکھ سے اوجھل رہا۔ اس کے بجائے ستاروں کا وہ جھرمٹ نظر آیا جسے میں نے بچپن میں پہچاننا سیکھا تھا۔ جب ان ستاروں کو پہچاننا سیکھا تھا تبھی یہ سنا تھا کہ یہ جھرمٹ اصل میں سات بہنیں ہیں جو بال کھولے ہوئے ایک لاش کے گرد ماتم کر رہی ہیں۔ تب بہت حیرت ہوتی تھی یہ کس کا سوگ منا رہی ہیں، آسمان میں کون مر گیا ہے؟ پھر میری نظر اس چمکدار ستارے پر پڑی۔ بنات النعش کے علاوہ میں اس کو بھی پہچانتا تھا۔ یہ مریخ تھا، قتل اور غارت گری کا سیارہ۔ میں نے کسی کتاب میں پڑھا تھا کہ وہ قہر اور غضب کا دیوتا ہے، اس کی آنکھوں سے شعلے نکل رہے ہیں اور تلوار سے خون کی بوندیں ٹپک رہی ہیں، جس بستی میں چلا جاتا ہے اسے جلا کر خاک کر دیتا ہے۔ مجھے محسوس ہوا کہ وہ میرے پیچھے کھڑا ہے۔ اس کی تلوار میرے سر پہ ٹنگی ہوئی ہے، اس کے نتھنوں کا گرم گرم سانس میری گردن کو چھو رہا ہے۔ میری ہمت نہ ہوئی کہ پیچھے مڑ کر دیکھوں۔ میں جہاں تھا وہیں کھڑا رہا۔

○○○○

قمر احسن

آشوب اور تومہ کا افسانہ نگار — آصف فرخیؔ

ماضی اور تاریخ میں یہی فرق ہوتا ہے کہ ماضی کا رابطہ حال سے ختم ہو جاتا ہے لیکن تاریخ کا رابطہ ماضی حال اور مستقبل سے بہ یک وقت قائم رہتا ہے۔ ضرورت صرف رابطے کے اس غیر مرئی سلسلہ کو ملانے کی ہے پھر سارا ماضی تاریخ بن کر آج اور کل میں جگمگانے لگتا ہے۔ فن کار جو تخلیقی عمل کے دوران کل آج اور کل کی تفریق کو پس پشت ڈال چکا ہوتا ہے، اس رابطے کو بامعنی بنا دیتا ہے

ماضی کی کہانیاں لکھنے کا الزام بہت سے فن کاروں پر لگایا گیا اور انتظار حسین خاص طور سے مورد الزام ٹھہرائے گئے۔ لیکن انتظار حسین کے تخلیقی عمل سے نامانوس ذہن یہ نہ سمجھ پائے کہ انتظار حسین کا ماضی ان سے کتنا قریب تر ہے اور یہ رابطہ کتنا مضبوط تر ہے۔ اسی طرح آصف فرخی کے افسانوں پر بھی نام نہاد ماضی کے افسانہ نگار ہونے کا الزام آیا تھا۔ اس لئے کہ ماضی کو حال سے مربوط کر دینے کا وہ غیر مرئی سلسلہ ان کی گرفت میں بھی آگیا تھا۔

آصف فرخی کی افسانہ نگاری کا ایک اور مختلف رویہ بھی ہے کہ وہ وقوعہ اشیا اور مناظر کو بالکل علاحدہ تناظر میں دیکھتے ہیں۔ اس کی مزید وضاحت اس طرح کی جا سکتی ہے کہ ان کے یہاں جانی پہچانی چیزوں کا علم وراثت سے نہیں آتا بلکہ ان کا ذہن وقوعہ اشیاء مناظر اور صورتِ حال کی شناخت اور تعارف کے لئے اپنا زاویۂ نگاہ رکھتا ہے۔ ان کا کردار بھی ایسی نام جانی پہچانی صورتِ حال کو اجنبی کی طرح دیکھتا ہے اور جانی مانی معنویت کے بجائے نئی جہت دے دیتا ہے۔ اسی لئے ان کی افسانہ نگاری میں بچے کی نگاہ کا بڑا زور زورہ ہے۔ جہاں بچہ جلتے ہوئے انگارے کو

لعل بدخشاں جان لے اور لہراتے کورسی۔ یا ان کے بالکل برعکس۔ ان کا یہ رویہ کبھی کبھی ایک ایسے باشعور حساس ذہن کا رویہ بھی بن جاتا ہے جو اچانک ایک طویل بھلاد ینے والی نیند سے جاگا ہو اور حسیات کے جاگنے کے ساتھ ہی اچنبھے سے دنیا دیکھ رہا ہو' اور دوسروں کو اپنے اس تجربہ میں اس طرح شامل کر رہا ہو جیسے یہ صورتِ حال ان کے لئے بھی نئی ہوگی۔ اسی لئے انہیں اصحاب کہف میں بڑی کشش محسوس ہوتی ہے۔ بچے کے ذہن کا رویہ ان پر اس قدر غالب ہے کہ ان کے بیشتر افسانے خاص طور سے ان کے آخری مجموعۂ "چیزیں اور لوگ" کے افسانے اس کے اردگرد گھومتے ہیں۔ جن افسانوں میں بچہ نہیں ہے وہاں کوئی کردار نئے بغیر دریافت جہانوں کی سیر کراتے لگتا ہے یا بچوں کے تلازمات آنے لگتے ہیں جیسے مداری۔ بندر بلی گڑیا وغیرہ۔

ایک زمانے میں افسانہ نگاروں کا محبوب موضوع ہجرت ہوا کرتا تھا۔ وہ ہجرت آصف فرخی کے یہاں بالکل دوسری شکل میں ہے۔ چونکہ وہ خود اس تجربہ میں فعلاً یا عقلاً شامل نہیں تھے اس لئے یہ حادثہ انہیں المناک یادوں کی وراثت کی شکل میں ملا ہے اور کچھ افسانوں میں انہوں نے نقلِ مکان کے حوالے سے ہجرت کو جاننے کی کوشش کی ہے۔

آصف فرخی کا تازہ ترین مجموعۂ "چیزیں اور لوگ" ہے لیکن جب ان کی افسانہ نگاری کا تعارف مقصود ہو تو ان کے افسانوں کے پہلے دونوں مجموعوں — "آتش فشاں پر کھلے گلاب" اور "اسم اعظم کی تلاش" کا ایک جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ ان مجموعوں کو پڑھتے ہوئے پہلا احساس یہ ہوتا ہے کہ آصف فرخی کثیر المطالعہ شخص ہیں۔ ان کے تصرّف میں مذہبیات (قرآن شریف عہد نامے، قصص، اساطیر، صوفیانہ رمزیات وغیرہ) اور ادبیات (داستانیں۔ شاعری۔ ناول، ڈرامہ مرثیہ اور مثنوی وغیرہ) کا بہت بڑا سرمایہ ہے جس سے وہ خاطر خواہ استفادہ کرتے ہیں۔

ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ دیکھ کر ہلکا سا نومشق کا احساس ہوتا ہے جہاں فن کار اپنا اسلوب اور بہتر طرز اظہار پانے کا متلاشی ہو۔ اس لئے ان تحریروں/افسانوں میں ادھوکچری پختگی اور ادھ پختہ کچا پن ملتا ہے۔ زبان اور بیان میں بھی گٹھاؤ اور چستی کے بجائے شدت اظہار زیادہ حاوی ہے (جو اس عمر میں لکھے جانے والے افسانوں میں لازمی بھی ہوتی ہے) اس مجموعہ کی ایک ناکامی یہ بھی ہے کہ تمام شامل تحریریں افسانہ نہیں بن پائی ہیں۔ کچھ تحریریں انشائیہ یا شدت اظہار کی تحریریں

ہو کر رہ گئی ہیں۔ لیکن ان تحریروں/افسانوں میں یہ نکتہ قابلِ توجہ ہے کہ جو وقوعہ، واقعہ، حادثہ یا صورتِ حال انہوں نے چنی ہے یا بنائی ہے وہ کئی سطحوں پر بامعنی رہتی ہے۔ جیسے آخری اور پہلی کہانی۔

بعض نقادوں نے آصف فرخی پر انتظار حسین کے واضح اثرات تلاش کئے ہیں۔ حالانکہ ان دونوں کے تخلیقی رویے ہی مختلف ہیں۔ انتظار حسین ہر صورتِ حال کو استعاراتی سطح پر آخ سے بامعنی بنا دیتے ہیں جبکہ آصف فرخی کے یہاں اول تو صورتِ حال فرض کرنے کا رویہ ہے جو فینٹسی (FANTASY) سے قریب ہو جاتا ہے دوسرے ان کے یہاں ایسی صورتِ حال خواب اور خواب کے ڈراونے وقوعے بن جاتی ہیں جو اس بات کی طرف اشارہ ہوتا ہے کہ جو ہے وہ اصل نہیں ہے۔ جیسے افسانہ "خواب اور عذاب" لیکن اس افسانہ میں ان کے اشاریے استعارے کے بجائے تمثیل بن کر رہ گئے ہیں۔

آصف کی ابتداء سے ہی یہ کوشش ہے کہ ان کا بیانیہ شفاف ہو بے معنی چلے، خود ساختہ فلسفیت اور مانگے کی دانشوری اور عجز بیان ان کے ہاں نہیں ملیں گے اس لحاظ سے ان کا افسانہ "چیل گاڑی" خاصا اہم افسانہ ہے۔ لیکن مضحک کردار اور استہزائیہ کردار نگاری نے اسے بہت نقصان پہونچایا ہے۔ اس افسانہ سے آصف فرخی کا ایک اور تخلیقی رویہ یا صفت ابھرتی ہے کہ وہ فضا آفرینی کے بجائے اچانک افسانہ شروع کر دیتے ہیں جیسے خود نقل واقعہ کر رہے ہوں۔ اس افسانہ میں انہوں نے داستانوں کا بیانیہ بھی کمال کے ساتھ برتا ہے۔ ایسی ہی زبان و بیان کی مشق انہوں نے "شیطان کا چرخہ" میں بھی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ نومشق کے ان افسانوں کو بہت بامعنی بنا لینا اس وقت ممکن بھی نہیں تھا پھر بھی طویل مجرد بیانیہ میں کچھ ایسا اشاراتی انداز ہے کہ کہانی باطن کی محزونی تک پہونچا دیتی ہے۔

ان افسانوں کے توسط سے آصف فرخی نے محلاتی، گھریلو اور ملازم پیشہ لوگوں کی زبان پر بھی خاصی مشق حاصل کر لی ہے۔ اور یہی وہ جگہیں بھی ہیں جہاں وراثت میں ملے ہجرت کے کرب کو بھی انہوں نے محسوس کیا ہے۔

باغ و بہار جیسی زبان میں ایک اچھا افسانہ "ہیرے جیسی کہانی ہے" جس میں قصہ پن

حاوی ہے اس لیئے کہ راوی خود کردار ہے۔ اس افسانہ کو محض قصہ بننے سے خود آصف بھی نہ روک پائے۔ جس کا احساس بھی شاید انہیں ہوگیا اور اسی لئے انہیں آخری چند غیر ضروری سطریں لکھنا پڑیں۔

میں نے ابتدائی سطور میں اشارہ کیا ہے کہ آصف فرخی کو کہانی پیش کرنے کا سلیقہ ہے اور بڑا اعتماد بھی۔ اسی لئے وہ کمزور افسانے اور غیر ضروری صورت حال کو بھی اپنے ٹھہرے ہوئے لیکن نمو پذیر بیانیہ کے ذریعہ بڑے اعتماد سے پیش کرتے ہیں وہ اپنے شفاف بیانیہ کے زور پر قاری پر اپنی گرفت کمزور نہیں ہونے دیتے۔ جیسے "خوشبوؤں کا سوداگر"۔ اس افسانہ میں مذکورہ عوامل کے علاوہ تخلیقی سطح پر پہلی بار استعارہ سے فائدہ اٹھانے کے امکانات نظر آئے ہیں۔ لیکن مجموعی طور سے یہ بھی کمزور افسانہ رہ گیا ہے۔

فضا آفرینی، آصف فرخی کا پسندیدہ انداز نہیں ہے لیکن جب موضوع ہی انشائیہ جیسا ہو تو فضا آفرینی مجبوری بن جاتی ہے۔ افسانہ/ تحریرات کی رانی' میں آصف فرخی کا رویہ ایسا ہے جیسے وہ خود اپنی ذات پر اپنے اظہار کے کمالات کا انکشاف کر رہے ہوں۔ زبان کے لحاظ سے یہ ان کی بہت مضبوط تحریر ہے۔ یہیں آصف فرخی کے یہاں پہلی بار بلی' سانپ' خوشبو اور پھول وغیرہ کا ذکر ہوا ہے جو بعد میں کچھ اور استعاروں کے ساتھ ان کے افسانوں اور ان کی افسانہ نگاری کا حصہ بن گئے ہیں ــــ اس مجموعہ کا بہت اہم۔ شاید سب سے اہم اور مکمل، افسانہ 'یادوں کے پردیس' ہے جس میں پہلی بار نومشقی کے بجائے پختہ کاری نظر آتی ہے۔ لیکن جہاں وہ "سوچ" کے اظہار اور تفصیل میں زیادہ الجھے ہیں وہاں افسانہ کمزور ہونے لگا ہے۔ شاید یہ نومشقی سے نکلنے کی پہلی کوشش تھی۔ اس زمانہ میں آصف فرخی کا زیادہ زور بیانیہ پر ہی صرف ہوتا تھا اور کمزور نثر کے اس عہد میں مستقبل میں اچھے افسانے لکھنے کے لئے یہ مشق بہت ضروری بھی تھی۔

افسانہ "کہانی ختم" میں افسانہ نگار جیسے خود تذبذب میں پڑگیا ہے کہ کہانی کدھر لے جائے اور کیسے ختم کرے۔ اس افسانہ پر انتظار حسین کے اثرات بھی بہت واضح ہیں لیکن ایک بے دلی کی کیفیت نے اسے مکمل افسانہ ہونے سے روک دیا ہے۔ یہی بے دلی کی کیفیت نہ جانے کیوں اور کیسے "شہر جو کھوئے گئے" میں بھی موجود ہے۔ حالانکہ اس افسانے میں آصف فرخی کے لئے بہت امکانات تھے۔

ان افسانوں کے بعد آصف نے "ساتواں دن" کے عنوان سے اپنے فن اور اپنے تخلیقی عمل، تعصبات اور ترجیحات پر ایک غیر معمولی تحریر شامل کی ہے۔ آصف فرخی کی یہ تحریر اس مجموعہ میں شامل تحریروں کی بہ نسبت ان کے بعد میں لکھے گئے افسانوں پر زیادہ صادق آتی ہے۔ اس تحریر میں بھی آصف فرخی کا سلیقہ بہت نمایاں ہے لیکن بین السطور میں سے جھانکتی ادعائیت اور طمطراق ذوقِ سلیم پر گراں بھی گذرتا ہے۔

آصف اپنے عہد کو پورے وجودی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ وہ بہت ذہین اور حساس ہیں اس لئے عہد کا آشوب انہیں نہ صرف نظر آتا ہے بلکہ سماجی حقیقت نگار کی طرح وہ اس سے پریشان بھی ہو جاتے ہیں۔ پھر بھی وہ اسے تخلیقی مواد کے طور پر دلچسپ ترین دور سمجھتے ہیں۔ اپنے عہد اور زماں کی طرح انہوں نے اپنی کہانیوں کو بھی طلسم کدہ بنا دیا ہے کہ ہر تجربہ کے بعد دوسرا تجربہ سامنے آجاتا ہے۔ بہ قول آصف فرخی ان کے افسانوں میں خواب جیسی کیفیت ہے۔ "بیمار بچے کے خواب" جیسی لیکن ان کی خواہش ہے کہ اس خواب سے بیرون (خارجی اور واقعی حقیقتیں) کی طرف سفر بھی ساتھ ساتھ جاری رہے۔ اپنے فنی اظہار کے حوالہ سے وہ بتاتے ہیں کہ "میری کوشش ہے کہ لاشعور کے وسائل و ذرائع کا زیادہ سے زیادہ استعمال، انہیں بڑی سے بڑی تعداد میں بروئے کار لانے کا عمل، تحریر شدہ مواد پر کڑی سے کڑی گرفت، مواد پر شعوری قابو کے ساتھ امتزاج پا جائے۔ یادوں، خوابوں، خیالوں کے نسلی ورثہ اور مدفون خزانے کو زیرِ زمین پوشیدہ معدنیات اور ذرائع توانائی کی طرح نکالا جائے اور فنی گرفت اور ذہنی قابو کی صنعت و حرفت سے گذار کر پروسیس کر لیا جائے"۔ وہ افسانہ میں صنعت گری یا کرافٹنگ کی اہمیت سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ اس پر اصرار بھی کرتے ہیں جسے وہ فنی نظم و ضبط بھی کہتے ہیں۔ اپنے تخلیقی عمل کے دوران وہ بہ قول خود "عہد موجود کے پابند (بھی) نہیں رہتے بلکہ انفرادی اور ملی زمانوں کو ماضی حال اور استقبال کا روپ بدلتے دیکھتے ہیں۔

وہ کہتے ہیں کہ انہوں نے شروع میں بہت "چست و چالاک" کہانیاں لکھیں (ہیں) لیکن وہ زندگی کی مصنوعی سطح سے آگے نہ بڑھ پائی تھیں کہ اچانک انہیں زندگی سے بھرپور کہانیوں کا عرفان ملا جہاں ڈھلتی عمر والے لوگ اور روادار داتیں ان کے لئے تہذیبی علامت بن گئیں۔ وہ اپنی کہانیوں کو بوڑھی عورتیں کہتے ہیں (بھئی یہ بوڑھی عورتیں بولتی بہت زیادہ ہیں اور بعض اوقات

اعصاب کی کمزوری کی وجہ سے ان کی ساری باتیں بے ربط اور ہذیان زدہ ہو جاتی ہیں) مگر ان کے یہاں بچے کے ذہن اور نگاہ کا عمل دخل شروع سے ہی بہت حاوی ہے، اور اپنے ساتھ ساتھ کہانی سننے / پڑھنے والے سے بھی بچے کی مسرّت آمیز حیرت کا تقاضا کرتے ہیں۔ ان کا جملہ ہے۔

"ان میں ٹیڈی لڑکیوں جیسی CHIC کہانیاں بھی ہیں اور بوڑھی عورتوں جیسی کہانیاں، داستانیں، حکایتیں، دیومالا، اساطیر، پری کتھائیں، لوک روایتیں، قصے اور FABLES اور اصلی کہانیوں کا یہ سلسلہ ہی میری کہانیوں کا منطقہ ہے"۔

آصف فرخی نے بتایا ہے کہ 'آتش فشاں پر کھلے گلاب' میں شامل افسانوں کے علاوہ بھی ان کے پاس افسانے تھے لیکن ان کی فضا مختلف تھی اس لئے انہیں اس مجموعہ میں نہیں شامل کیا۔ شاید اسی لئے ان کا دوسرا مجموعہ "اسم اعظم کی تلاش" پہلے مجموعہ کے دو سال بعد ہی شائع ہو گیا۔ اس مجموعہ میں وہ افسانے بھی شامل ہیں جنہیں اشاعت سے پہلے ہی سننے اور پڑھنے کے بعد میں آصف فرخی کی افسانہ نگاری کی امتیازی صفت، زبان اور بیانیہ کا قائل ہو گیا تھا۔ اور ایک مختصر سے مضمون میں اس کا اظہار بھی کیا۔

"اسم اعظم کی تلاش" اور "آتش فشاں پر کھلے گلاب" میں شامل افسانوں کی فضا یقیناً ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ دوسرے مجموعہ کی امتیازی صفت یہ ہے کہ اس میں اب نومشقی کا انداز اور تجربہ نہیں ہے بلکہ بلوغ اور اعتماد نظر آتا ہے۔ اب سخن درکی سہرا نویسی کا عالم بھی نہیں ہے بلکہ جہاں معنی کے ساتھ محزون انسیت کا رویہ ہے۔ اس میں فنی پختہ کاری اور استعارہ کا زیادہ بامعنی استعمال نظر آتا ہے، اور اب زبان کے چونچلوں کے بجائے تخلیقی اظہار پر گرفت ہے۔ کچھ باتیں مماثل اور مشترک بھی ہیں مثلاً پیش کرنے (PRESENTATION) کا پرزور اور فوری توجہ حاصل کر لینے والا سلیقہ شفاف بیانیہ اور وہی مفروضہ صورتِ حال یا فینٹیسی سے رغبت۔ آصف حال کی واقفیت اور تلخیوں سے جوجھنے کے بجائے رہ رہ کر نہ جانے کیوں اس فینٹیسی میں الجھ جاتے ہیں حالانکہ ان کے شعور میں پورا حال دھدھک دھدھک جلتا رہتا ہے۔ اور ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ مجرّد سچائیوں سے آنکھیں ملاتے ہوئے ڈرتے ہوں اس لئے کہ بہت سے کامیاب افسانوں میں تو انہوں نے ناقابلِ گرفت اور ناقابلِ بیان سچائیوں کو بھی ادھیڑ ڈالا ہے۔ پھر بھی فینٹیسی ان کے لئے غضب

کی کشش رکھتی ہے۔

"جشنِ مرگ انبوہ"، اس مجموعہ کا پہلا افسانہ بھی ایک مفروضہ صورتِ حال سے شروع ہوتا ہے۔ اور اس کی استعاراتی فضا بعض جگہ غیر ضروری، اور صورتِ حال سے مطابقت نہ رکھنے والے جملوں سے مجروح ہوتی ہے۔ لیکن اس افسانہ کی بنیادی خصوصیت اس کا طنزیہ لہجہ ہے جو آصف فرخی کے اب تک کے افسانوں میں پہلی بار کھل کر متحرک ہوا ہے اور جس کی وجہ سے افسانہ کی باطنی محزونی اور بامعنی ہوگئی ہے۔

اگلے افسانہ "حرام مغز" میں نہ صرف قصہ کی زبان پھر سے اختیار کی ہے بلکہ قصہ کے کردار بدر منیر کو بھی غول بیابانی کے مقابل پہونچا دیا ہے۔ اس افسانہ میں شعور کی رو، داستان، مذہبی اساطیر، تاریخ، ادبیات فینٹیسی اور خواب کے اردگرد گھومتی اور اپنا چکر پورا کرتی نظر آتی ہے اور یہی اس افسانہ کی کمزوری ہے۔ یعنی آصف فرخی جس تجرید کے انکاری ہیں وہی اس افسانہ کو خراب کر گئی ہے اس کے برخلاف مکاشفہ، عہدہ جس میں ظاہری ربط کا فقدان اور باطنی مربوط تلازمۂ خیال ہے، ایک کامیاب ترین افسانہ بن گیا ہے جس کا طنزیہ اپنی تمام شوخی کے ساتھ سارے ٹکڑوں کو ایک کر دیتا ہے۔

خود کلامی اور بیانیہ ——— کے بل بوتے پر انتظار حسین نے بڑی زبردست کہانیاں لکھی ہیں۔ آصف کا فن، جو ان دونوں سے بہت قریب ہے، اس بار انہیں کے سہارے 'اصحاب کہف' میں سامنے آیا ہے۔ بے کیفی کی طول طویل روداد کے بعد افسانہ نگار نے اپنے اور اپنے عہد کے خالی پن کو اصحاب کہف کے ظاہرہ بے معنی انتظار قیامت سے ملا دیا ہے۔ ایک مخصوص لہجہ کی یہ بے معنویت افسانہ میں تو پر اثر ہو گئی ہے۔ اس لئے کہ آصف نے کچھ بھی تشنہ نہیں چھوڑا ہے۔ لیکن اصحاب کہف کا بامعنی استعارہ قوم کا استعارہ نہیں بن پایا ہے جو شاید ان کا مقصد رہا ہو۔ پھر بھی یہ افسانہ غیر معمولی چست زبان اور شفاف بیانیہ کی بہترین مثال ہے۔ اور اسی افسانہ سے مربوط ہو جاتا ہے دوسرا افسانہ "حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی"، جس کی زبان تو مذہبی تلازمات کی ہے لیکن ان کا رشتہ عہد حاضر سے ہے۔ ایسی ہی یک صفحہ بعض تحریریں پہلے مجموعہ میں افسانہ نہیں بن پاتی تھیں لیکن اب

ان میں بہت بھرپور افسانوی رچاؤ آتا جارہا ہے۔ جس کی مثال ان کا اگلا افسانہ "پیچھے دیکھا اور پتھر" بھی ہے۔ آصف فرخی اب یہ جان گئے ہیں کہ مرکزی خیال کے ساتھ ناانصافی کرنے سے افسانہ مجروح ہو جاتا ہے۔ اس افسانہ میں بھی آصف کا اظہار یا بیانیہ اپنے کمال پر ہے۔ انہوں نے استعاراتی زبان اور نثری ایجاز سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔ اسی طرح 'باب خروج' میں بھی وہ کامیاب ہوئے ہیں۔ آصف فرخی کا عام انداز یہ ہے کہ وہ اپنی بات بغیر داستان آفرینی کے کہہ جاتے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ اس تحریر میں اس سے زیادہ کچھ کہنا غیر ضروری ہو جاتا۔ یہ رکنے اور چلنے، شروع کرنے اور ختم کرنے، ٹھہرنے اور آگے بڑھنے کا علم کامیاب افسانہ نگاری کے لئے بہت اہم عنصر ہوتا ہے اور آصف فرخی طویل مزاولت کے بعد فن کے اس نکتہ کو اچھی طرح جان چکے ہیں۔ (یہ بات میں صرف اسم اعظم کی تلاش کے افسانوں کے حوالہ سے لکھ رہا ہوں) 'جلتے شہر میں بانسری کی دھن' بہت کامیاب افسانہ نہیں ہے۔ دراصل بیج میں جتنا زور ہوگا پودا اپنی فطری نمو میں اتنا ہی شاداب ہوتا ہے۔ غیر ضروری افسانہ طرازی کا حاصل کبھی کبھی ناکامی بھی ہوتا ہے۔ اسی لئے آصف فرخی ابھرے خیالات کو لیکر بہت بھاگتے دوڑتے نہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ کمزور تخلیقی لبھاوے ہیں۔ جنہیں بعض فن کار چھوڑ ہی دیتے ہیں۔ ہاں آصف انہیں چھوڑنے کے بجائے گرفت میں لیکر محفوظ کر لینا چاہتے ہیں۔ ایسے ہی تخلیقی لبھاوے کے اور بھی افسانے اس مجموعہ میں شامل ہیں جیسے 'قصہ سوتے جاگتے کا' 'شہر کتاب خوار' 'بھنور کی آنکھ'۔ 'کافکائی' 'علامت کے سینگ'۔ "اسطورہ" اور 'حکایت شکواۃ'۔ جو اپنی مختصر بیانی کے باوجود تخلیقی اظہار کے کسی بھی اچھے نمونے کے ساتھ رکھے جا سکتے ہیں، بعض جگہ آصف اپنی پسندیدہ فینٹیسی میں ضرور الجھے ہیں لیکن پھر کامیابی سے باہر بھی نکل آئے ہیں۔

میرے پاس 'اسم اعظم کی تلاش' کا ناقص نسخہ ہے۔ اس میں غلط فارم لگنے کی وجہ سے 'کوفہ کا شہری' موجود نہیں اور 'یزید کی پیاس' نامکمل ہے۔ لیکن اتفاق سے 'کوفہ کا شہری' میں خود آصف سے سن چکا ہوں اور 'یزید کی پیاس' پر دوستوں سے گفتگو کر چکا ہوں۔ یہ دونوں وہ غیر معمولی افسانے ہیں جو آصف فرخی کے نام کے ساتھ لئے جاتے ہیں جیسے عزیز احمد کے ساتھ مدن سینا اور صدیاں' اور 'تصور شیخ' یہی افسانے ہیں جہاں سے آصف نے بڑے افسانے کی لگام ہاتھ

میں لے لی تھی، اور اپنی شہ سواری کے جوہر دکھانے لگے تھے۔ باقی کچھ تو مشق دمزاولت تھی یا اپنے پانے کی جستجو۔ یہ وہ افسانے تھے جو اپنے کو منوا سکتے تھے۔ جس میں نہ انہیں مذہبی اساطیر کے سہارے کی ضرورت تھی اور نہ ہی مرغوب کُن مطالعہ کے اظہار کی۔ ان افسانوں میں زبان تخلیقی سطح پر بامعنی ہوئی ہے اظہارِ کمال کے طور پر نہیں۔

ان دو افسانوں کے بعد جو افسانہ ہے وہ ان کے اگلے مجموعہ "چیزیں اور لوگ" میں شامل افسانوں کا مقدمتہ الجیش ہے۔ آصف کے ایسے افسانوں کا ایک خاص رویہ ہے۔ جانی پہچانی اشیاء اور صورتِ حال کو بچے کے ذہن سے دیکھ کر اسے نئی معنویت عطا کر دینا۔ "وہ بچہ" یا "اس بچہ" کے پس پشت یہ "بوڑھا" افسانہ نگار دیکھی ہوئی مانوس صورتِ حال کو اپنی مخصوص زبان اور طرزِ اظہار کے سہارے نامانوس بنا کر پھر سے ان کا تعارف کراتا ہے۔ دیکھئے "بلیک آؤٹ اور بچپن" افسانہ 'کھویا ہوا آدمی' بھی مکاشفہ'۔۔ کی طرح مختلف لیکن معنوی طور پر مربوط ٹکڑوں کو ملا کر بنایا گیا ہے۔ اس میں کہیں کہیں بیان صورتِ حال کے خلاف ہو جاتا ہے جس سے افسانہ میں تاثر کی کمی اور نتیجتاً بیزاری آجاتی ہے۔ اس کے برخلاف اگلا افسانہ 'شہر نا پرسان' بھی کوفہ کا شہری' اور زیز بیدک پیاس' کی طرح مدتوں یاد رہنے والا افسانہ ہے۔ اور اس افسانہ کی کامیابی میں بھی وہی عناصر کام آئے ہیں یعنی غیر ضروری دانشوری اور بے مصرف اظہار سے اجتناب اور تفریط بیان ۔۔۔ افسانہ 'بندرا اور قلندر' اس مجموعہ میں شامل افسانہ "حرام مغز" کے چوتھے حصہ کا تکملہ نظر آتا ہے جیسے خاصی لاپروائی سے لکھا گیا ہے۔ 'بیل گاڑی کا پہیہ' بھی ایک کیفیت کی تحریر ہو کر رہ گئی ہے۔

'بے تعبیر خواب' میں مختلف EPISODES کو سات خوابوں اور دس راتوں کے ذریعہ مربوط کیا گیا ہے لیکن اس پر بھی کیفیت کی تحریر کا انداز حاوی ہے۔ ہاں اس تحریر کی سب سے بڑی خوبی اس کا لاثانی بیانیہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنے افسانے لکھ لینے کے بعد اور زبان پر ملکہ حاصل کر لینے کے بعد اب آصف کے یہاں عجزِ اظہار کا کوئی مسئلہ ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اس تحریر میں ان کے بہت سے گذشتہ افسانوں کا "تتمہ یا تکملہ اور آئندہ افسانوں کا پیش خیمہ بھی نظر آتا ہے۔ اس لئے کہ اسی کے بطن سے مستقبل میں بہت سے افسانے پیدا ہوئے ہیں۔ اس کو مختلف دھندلے مناظر بھی کہہ سکتے ہیں جو بعد میں بامعنی ہو کر افسانہ کی شکل اختیار کر لیں گے۔ اس لئے کہ

اس تحریر میں 'چیزیں اور لوگ' (ان کا اگلا مجموعہ) کے بہت سے افسانے یا ان کے مرکزی استعارے جھلکتے نظر آتے ہیں جیسے دیمک' لکڑی بخار اور چمکتے سرخ دانت، شعلہ کی زبان، موم کی گڑیا، سوئیاں وغیرہ۔

ان دونوں مجموعوں کے مطالعہ کے بعد چند حسب ذیل باتیں سامنے آتی ہیں جو بنیادی حیثیت رکھتی ہیں :۔

نثر کے زوال کے اس دور میں آصف فرخی کی زبان غیر معمولی طور پر مضبوط اور تخلیقی اشاریت سے مالا مال ہے۔

بامعنی استعارہ کی وجہ سے آصف فرخی کے افسانوں کا حال سے بامعنی ربط قائم رہتا ہے۔

موضوع کے انتخاب میں وہ بہت زیادہ انوکھے پن کی تلاش میں رکے نہیں رہتے بلکہ آس پاس سے کہانی اٹھا لینا ان کا محبوب انداز ہے جو شدید قوت مشاہدہ اور دراک ذہن کی پہچان ہے۔

وہ بہت معمولی سی بات کو بھی اپنے مضبوط شفاف بیانیہ کی بنیاد پر بامعنی بنا دیتے ہیں۔ لیکن جو مواد وہ قبول کر لیتے ہیں اس پر کڑی گرفت رکھتے ہیں۔

انہیں مفروضہ صورتِ حال یا فینٹیسی سے خاصی رغبت ہے۔

اظہار میں وہ صنعت گری یا کرافٹنگ کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔

بہت سے مواقع پر ایسی صورت حال پیش کی ہے جو افسانے کی صورتِ حال نہیں ہو سکتی یا نہ ہو پائی۔

وہ ایک مجموعہ میں ایک مزاج یا کیفیت کے افسانے جمع کرتے ہیں۔

ان کے یہاں عہد نامے' قرآن اور دیگر مذہبیات' داستانیں' حکایات' قصے اور دیگر ادبیات' سب سے استفادہ ملتا ہے۔ ان کے پاس اپنے اردگرد کے حوالے سے اور اپنے وسیع مطالعہ کے حوالہ سے ایک بڑا تہذیبی اور تخلیقی منظر نامہ موجود رہتا ہے۔ چونکہ وہ خود ایک بڑے لیکن جلتے ہوئے شہر میں پلے بڑھے ہیں اس لئے ان کے یہاں وہ تہذیبی انتشار اور بے ثبات مزاجیت کے بھی اشارے اور استعارے ملتے ہیں جنہیں اکثر و بیشتر وہ مذہبی تلمیح' اساطیر اور صوفیانہ رمزیات

کے توسط سے پیش کرتے ہیں۔

دوسرے اور تیسرے مجموعے میں تقریباً سات سال کا وقفہ ہے۔ اس دوران آصف فرخی کو تشکیک و تخریج کا گن بھی آ گیا۔ لہٰذا "چیزیں اور لوگ" کے افسانوں میں گھٹاؤ یا چستی، یک رنگی اور ہم مزاجیت بہت نمایاں ہے چونکہ اب وہ نومشقی، تخلیقی ابال اور شدت احساس و اظہار کے جزر و مد سے گذر چکے ہیں اس لئے اس مجموعہ میں شامل افسانے ٹھہرے ہوئے اور اپنے پاؤں پر مضبوطی سے قائم ہیں۔

جب تک کسی فن کار کا پورا فن نظر نہ آئے، اس وقت تک اس کے عیب و ہنر بھی پوری طرح سامنے نہیں آتے۔ اس مجموعہ میں آصف فرخی کا تخلیقی فن پورے عروج پر ہے لہٰذا اس کے توسط سے ان کی کمزوریاں اور ان کے OBSESSIONS اور ان کی مخصوص امیجریز تک پہونچ جانا بھی ممکن ہو جاتا ہے جو اس سے قبل کے دونوں مجموعوں میں بکھری بکھری اور ٹکڑے ٹکڑے تھیں۔

حضرت علیؑ نے ایک بار خطبہ کے دوران فرمایا کہ آنے والا دور اتنا پر آشوب ہوگا کہ اس دور میں صرف وہی پرسکون رہے گا جو "نومہ" ہو۔ کسی نے اٹھ کر سوال کیا۔ یا امیرالمومنین یہ 'نومہ' کیا ہے۔ آپ نے فرمایا 'نومہ' وہ جو کسی کو نہ جانتا ہو اور جس کو کوئی نہ جانتا ہو۔

زمانہ کے آشوب کی داستان تو ملفوظات سے لیکر واقعہ نگار اور مورخ سبھی کے زیر تصرف رہی ہیں۔ ہر عہد کے ذہین اور حساس فن کار نے اپنے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار میں اس آشوب کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور یہ لطف کی بات ہے کہ ہر عہد کے فن کار نے اپنے زمانہ کو سب سے زیادہ پر آشوب جانا ہے۔

انتظار حسین کہتے ہیں کہ برصغیر میں ایسا آشوب پہلے صرف مہا بھارت کے زمانہ میں تھا۔ اب اس آشوب کو تو رستی ویاس نے اپنا ہاتھ جلائے بغیر گرفت میں لے لیا تھا لیکن آج کا آشوب کسی کی گرفت میں نہیں آ رہا ہے تمام فن کار اس کوشش میں ہیں لیکن کسی میں اتنی جرائت نہ ہوئی کہ اس 'نومہ' کی داستان لکھتا جو خاموشی سے ساری صورت حال کو تک رہا ہے۔

آصف فرخی کے یہ افسانے 'نومہ' کے افسانے ہیں۔ آشوب کے افسانے تو سبھی لکھ رہے ہیں۔ لیکن انہوں نے صرف آشوب کو گرفت میں نہیں لیا بلکہ 'نومہ' کی کہانی بھی لکھی ہے۔

'چیزیں اور لوگ' کے تعلق سے جو پہلا تاثر قائم ہوتا ہے وہ ان افسانوں کی سست رفتاری ہے۔ سمندر کی طرح تھکا دینے والی سست رفتاری' دوسرا معاملہ واحد متکلم کا ہے جہاں فنکار یا راوی کو اپنی سوچ اور اشیا و واقعات اور صورت حال کے متعلق مکمل آزادی حاصل ہوتی ہے۔ تیسرا تاثر کچھ بہت مخصوص استعاروں کا ہے مثلاً بچہ ۔۔۔ جو پورے مجموعے کے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ بانجھ پن (کسی اندر کی خرابی سے بچہ نہ ہونا) ماں ۔پرندے' خاص کر کوّا۔ بلّی اور بندر۔ اور چوتھا تاثر دروں بینی کا ہے۔ شدید اور بوجھل کر دینے والی دروں بینی جیسے کوئی باہر دیکھنے سے ہی اکتا چکا ہو ۔ یا جیسے باہر کچھ بھی نہ ہو۔

'چیزیں اور لوگ' کا پہلا افسانہ 'زمین کی نشانیاں' بھی بلّی اور اس کی مکان سے وابستگی سے شروع ہو کر نقلِ مکان کے کرب (واضح رہے کہ ہجرت آصف فرخی کا ذاتی تجربہ نہیں ہے وراثتی اور تہذیبی تجربہ ہے) بچھڑے ہوئے (مرحوم) بھائی کی یاد اور کٹے ہوئے بھاری بھر کم سینبھل کے درخت سے نئی کونپلیں نکلنے تک پھیلا ہوا ہے جہاں سے اس کا بچھڑا ہوا بھائی اپنا گوشت اور خون بھوک مٹانے کے لئے پیش کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب استعاراتی سطح پر محض ہجرت سے کہیں زیادہ بامعنی ہو جاتا ہے۔ اس افسانہ کی خاص امیجری جو آصف فرخی کے آنے والے دوسرے افسانے میں دوہرائی جانے والی ہے وہ ۔۔۔ پھلوں کا اوپر سے ٹھیک لیکن اندر سے سڑا ہوا ہونا ہے (بجیرۂ مردار) اس افسانہ کا سب سے موثر پہلو اس کی محزونی ہے کسی بڑے شاعر کی طرح اس افسانہ میں آصف فرخی نے جتنے استعارے (بلا مبالغہ) یا کنائے استعمال کئے ہیں وہ سب حزنیہ ہیں ۔ یہ انہوں نے عمداً کیا ہے یا ان کے باطن کا بڑا فن کارنمہ گیا ہے یہ وہ جانیں ۔ اب ان استعاروں کی جستجو قاری خود کرے تو زیادہ لطف اندوز ہو سکتا ہے۔

"بجیرۂ مردار" ایک عجیب و غریب استعاراتی افسانہ ہے۔ اگر آپ اس کے استعاروں پر غور کریں تو محسوس ہوگا کہ ہر شئے قوت نمو کی کمی' یا کسی' جبری خارجی' اختلال کی وجہ سے بارآوری سے محروم ہوتی جا رہی ہے۔ 'ہر چیز مردہ لگ رہی ہے بلکہ پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکی ہے۔ بالفاظ دیگر اسقاط۔ یہ عدم بارآوری صرف گھر تک محدود نہیں بلکہ گھر کے باہر اخبار کے دفتر میں بھی موجود ہے۔ اس افسانہ کا ایک استعارہ جو آگے چل کر دوسرا مکمل افسانہ بننے والا ہے وہ رات

کے اندھیرے میں سفید کاغذ پر لکھنے کا عمل ہے (کاغذ آتش دیدہ)

'ستارۂ غیب' دو اختتامیہ کا افسانہ ہے پہلا اختتام جب 'وہ' ٹی وی کی نشریات بند ہو جانے کے نشان میں سے ظاہر ہو رہا ہے اور دوسرا اختتام جب قہرناک مریخ خون آشام تلوار لیے اس کے پیچھے آ کھڑا ہوا تھا۔ آصف عام طور سے اپنے افسانوں کو اختتام کے قریب لا کر تھوڑا روک دیتے ہیں۔ شاید ان کا خیال ہو کہ اس طرح ٹھہر جانے سے تجسس میں اضافہ ہوگا۔ لیکن اس رویہ سے اس کا بھی امکان ہوتا ہے کہ غیر ضروری سست روی سے افسانہ مجروح ہو جائے۔ یہ زک' ہلکی سی سہی لیکن اس افسانہ کو بھی پہونچی ہے۔ اس افسانہ کا اہم استعارہ مسخ شدہ چہرہ آئندہ مکمل افسانہ کی شکل میں ظاہر ہوا ہے (من شر ما خلق) اسی سے ملتا جلتا عمل افسانہ 'جونک' کے ساتھ بھی سرزد ہوا ہے جس کی بالکل آخری دو سطریں قطعی غیر ضروری لگتی ہیں۔ حالانکہ اس افسانہ میں آصف فرخی نہایت مشاقی سے سب کچھ پا کر بھی محروم رہ جانے کے خود ساختہ کرب کے استعاراتی' اظہار کو بروئے کار لا کر نہایت کامیاب افسانہ لکھ گئے ہیں۔ یہ افسانہ زبردست خلاقی اور مواد پر بھرپور گرفت کا بہترین نمونہ ہے' اس کہانی کے دو استعارے بھی آئندہ مکمل افسانہ بنیں گے۔ یعنی "سلسلے کھن کھجورے کا بدن پر رینگنا' اور 'نیند میں اٹھ کر چلنے کا عمل (من شر ما خلق) میں نہیں سمجھ پا رہا ہوں کہ یہ نکتہ میری غیر ضروری دریافت ہے یا آصف فرخی کا اہتمام۔

حیض، جنین،' انڈا اور بچے کے کنایوں اور سمندر کے استعارے سے گوندھا ہوا افسانہ "سمندر" بھی آصف فرخی کے مخصوص پر کشش OBSESSIONS کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ یہ افسانہ ایک سلسلہ ہے لاشعور میں دبکے ہوئے خوف کا' رشتوں کا' یادوں کا' لیکن پورے افسانے میں یہ احساس حاوی ہے کہ ہمارے بڑوں نے ہمیں ختم ہونے کا ڈر نہیں بلکہ استقامت اور تحفظ دیا تھا اور ہم اپنے بعد کی نسل کو خوف اور بے تقینی کا ورثہ دے رہے ہیں۔ اوپر سے وہ مکان اچھا بھلا ہے لیکن اندر اندر اس کے رگ و ریشہ میں دیمک اسے کھائے جا رہی ہے۔ اوپر سے پھل اچھا بھلا ہے لیکن اندر سے کیڑا اسے کھا رہا ہے۔ اوپر سے پھول کے پودے اور پھول اچھے بھلے ہیں لیکن ان میں جونک لگ چکی ہے اوپر سے عورت صحت مند ہے لیکن اندر سے بار آوری سے محروم ہو چکی ہے پتہ نہیں کیوں آصف فرخی اسی استعارے کو بار بار استعمال کرتے ہیں۔

افسانہ 'دیمک' میں یہ استعارہ قوم اور تہذیب کا بھی ہے۔ فرد اور جماعت کا بھی۔ ملک اور

کرۂ ارض کا بھی، اقتصادیات اور مذہبی دیوالیہ پن کا بھی۔ تخلیق یا بانجھ پن کا بھی اور فلسفیانہ تفکر کا بھی۔ اس سے پہلے ایک افسانہ میں دیمک زدہ لکڑی کو کتاب میں رکھ لینے کا استعارہ آچکا ہے (بے تعبیر خواب) اور اب آصف فرخی نے حسب اہتمام اس استعارہ کو مکمل افسانہ کی شکل بھی دے دی ہے۔ مجموعی طور سے یہ افسانہ ان کے غیر معمولی کامیاب افسانوں میں سے ایک ہے۔

'کاگ داس' میں کوّا ایک کیفیت ہے۔ پہلے پر شکستہ پھر غم گسار اور پھر ایک OFFENSIVE FORCE اس افسانہ میں راوی اور واحد متکلم کے علاوہ دینو کا ایک جیتا جاگتا کردار بھی ہے۔ یہ افسانہ بھی ستارۂ غیب کی طرح دو اختتامیوں کا افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ اوّل جہاں کوّا انار کے پھول کی طرف دیکھتا ہے۔ اور دوسرا کوؤں کے متعلق بہت سی کہانیوں اور روایتوں سے ہوتا ہوا جہاں پر ختم ہوا ہے' یعنی جب چڑیا مرجاتی ہے اور پنکھا ــــ جو کاگ داس ہے۔ اپنا نام دوہراتا رہتا ہے۔ (یہ دھوکا ــــ اور خیال بھی ہو سکتا ہے کہ یہ افسانہ ان کہانیوں اور روایتوں کو محفوظ کر لینے کے لئے ہی لکھا گیا ہے)

کاگ داس کے آخری جملہ کا حصّہ ہے .... اور چڑیا کے خون سے سارے کمرہ میں چھڑکاؤ ہو رہا تھا" اور افسانہ 'من شرما خلق' کا پہلا جملہ ہے۔ "دہلیز خون سے سرخ تھی" ــــ اور اس افسانے کے مرکزی استعارے کچھ یوں بنتے ہیں۔ بکرے کا کٹا ہوا سر۔ پورے گھر میں بالوں کے گچھے ملنا۔ سارے گھر میں سوئیاں ملنا۔ ماہواری کا ناوقت رکنا یا اس کا اخراج' یعنی عدم بار آوری۔ (سانپ کی آنکھوں کی طلسمی کشش پھر سے اس افسانہ میں دوہرائی گئی ہے۔) ٹونکے کی پیاز، موم کی گڑیا وغیرہ۔ لیکن کسی غیر مرئی وجود کے احساس کے ساتھ ہی افسانہ دوسرا رخ اختیار کر لیتا ہے ــــ وہ وجود جسم کے نازک اور حساس حصوں کو مسلتا، چومتا اور چوستا رہتا ہے۔ اندازِ بیان میں ایک رنگ یہ بھی ہے کہ یہ لذت ناآشنا حصّے ہیں۔ کاش کوئی انہیں ایسے ہی چھوئے۔ چومے۔ چوسے اور نوچے۔ وہ اس سے بچنے کے جتن کرتی ہے۔ آصف فرخی نے اس لمس کا وہ غیر معمولی بیانیہ لکھا ہے کہ اسے ہم عصر افسانہ نگاری میں ایک کارنامہ کہا جا سکتا ہے۔ پھر زچگی ناکام عمل اور ادھورے مسخ شدہ وجود کی FORCEP DELIVERY افسانہ ایک لحاظ سے ختم ہو گیا۔ لیکن پھر وہی آصف کا پسندیدہ OBSESSION عدم بار آوری حاوی ہے۔ اس بار تو افسانہ نگار نے اس ادھورے وجود کا سر

تن سے جدا بھی کر دیا۔ کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن آخری پیراگراف کی دونوں زائد سطروں سے افسانہ میں کوئی اضافہ اب بھی نہیں ہوا۔

دوسرے مجموعہ میں ایک افسانہ تھا 'شہر کتاب خوار' جس میں سب کاغذ خور ہو گئے تھے۔ ایک اور افسانہ میں نیند میں چلنے کا استعارہ آچکا ہے۔ افسانہ 'بجرۂ مردانہ' میں رات میں سفید کاغذ پر لکھنے کا عمل ہے اور اس افسانہ 'کاغذ آتش دیدہ' میں وہ سب استعارے پھر سے آصف فرخی کو شکار کرتے لگے ہیں۔ کاغذ قلم اور آصف فرخی کا رشتہ اتنا ہی پیچیدہ اور اتنا ہی با معنی ہے جتنا یہ افسانہ۔

'زمین کی نشانیاں' کی وہ بلّی جسے امی نے بوری میں بند کرا کے ٹرین پر چھوڑوا دیا تھا افسانہ 'زرخیز' میں اپنی تمام تر زرخیزی کے ساتھ آموجود ہوئی ہے۔ اس افسانہ کے ساتھ ہی مجھے ایک ایرانی افسانہ کی بلی یاد آگئی جس کا نیر مسعود صاحب نے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ لیکن آگے چل کر یہ افسانہ بلّی کو چھوڑ کر پھر آصف کے OBSESSIONS کے ارد گرد گھومنے لگتا ہے۔ اچھی ذات کی قلم ہونے کے باوجود اس زمین میں گلاب کے پودے کا نہ پنپنا۔ مٹی کمزور ہے۔ عدم بارآوری یعنی کوکھ کمزور ہے یعنی شاید بیج کا کوئی قصور نہیں۔ اور کوکھ کی کمزوری بلی کی زرخیزی کو بھی ختم کر دینا چاہتی ہے کہ اس سے اس کی رسوائی ہو رہی ہے لیکن پیٹ چیر کر رحم باہر نکال دینے کے عمل میں بلی خود ختم ہو جاتی ہے۔ اور خون امڈا چلا آتا ہے۔" خون رک جانا چاہئے"... لیکن یہاں افسانہ ختم ہو جانا چاہئے تھا۔ کہانی مکمل ہو گئی ہے۔ عدم زرخیزی کا سبب جاننے میں کچھ نہیں رکھا ہے۔ سب بانجھ ہیں۔ عاقرہ۔ سارا خون یوں ہی ضائع ہو رہا ہے۔"

میں نہیں سمجھ پا رہا ہوں۔ شاید میرے ہاتھ میں الجھی ہوئی ڈور کا کوئی غلط سرا بار بار آجاتا ہے۔ شاید میں نے آصف فرخی کے افسانوں کو سمجھنے کے لئے کوئی غلط رخ اپنا لیا ہے۔ اس لئے کہ افسانہ "ملزم" میں مجھے پھر وہی سب کچھ نظر آ رہا ہے۔ وہی ماہواری کا رک جانا۔ وہی عدم بارآوری کا خوف اور وہی دونوں کا احساس زیاں۔ ایک دوسرے سے پریشاں۔

'آنٹے کی آپا' کا بیانیہ غیر معمولی طور پر شفاف ہے لیکن یہ ایک بڑے نے ایک بچے کا بیانیہ لکھوایا ہے۔ یہی اس کی خوبصورتی ہے اور یہی اس کی کمزوری۔ اس افسانہ کا دوسرا رخ کہانی سے دوسری کہانی کی پیداوار پھر دونوں کا باہم مربوط ہو جانا ہے۔ آخر میں افسانہ محرومی' حصول اور ملکیت کی نفسیاتی الجھنوں سے ہوتا ہوا ایک مکروہ اور مبتذل صورتِ حال پر ختم ہوتا ہے۔

افسانہ 'ادپردالیاں' ان کے تخلیقی رویے میں کسی ایک افسانہ کا ٹکڑا بھی ہوسکتا تھا۔ لیکن آصف فرخی نے اسے علٰحدہ افسانہ کے طور پر پیش کیا ہے' اس افسانہ کا سلسلہ بھی 'اسم اعظم کی تلاش' میں افسانہ 'بے تعبیر خواب' سے مل جاتا ہے' جہاں بخار۔ ماں۔ سرخ ہونٹ' چمکتے دانت اور شعلہ کی زبان وغیرہ قسم کے سارے اشارے آچکے ہیں۔ یہ افسانہ 'زندان میں یوسف کے ساتھی "خباز" کے خواب پر ختم ہوتا ہے۔

اس مجموعہ کی آخری کہانی 'بیر بساون' میں آصف فرخی بیانیہ کی چستی اور زبان کے گھٹاؤ سے احتراز کرگئے' ورنہ یہ بہت کامیاب افسانہ ہوتا۔ دراصل جس TENSION کا یہ کہانی تقاضا کرتی ہے وہ افسانہ میں نہیں ابھر سکا ہے۔ اس کے علاوہ افسانہ علامت یا استعارہ کے بجائے تمثیل کے پیروں پر کھڑا ہے اور مکالمہ بھی مصنوعی یعنی صورت حال کے خلاف ہے۔

'چیز یں اور لوگ' میں نہ صرف ایک جیسی فضا اور کیفیت کے افسانے شامل ہیں بلکہ ان افسانوں میں ہم رشتگی اور ربط کی بنیاد پر قوی حافظ کا قاری انہیں ہم رنگ استعاروں کی یکسانیت کی بنیاد پر' ایک ہی افسانے کے مختلف لہریے بھی سمجھ سکتا ہے۔ یا ان میں دوہرانے کا مذموم عمل تلاش کرسکتا ہے۔ جبکہ واقعتاً ایسا نہیں ہے بلکہ مجموعہ کا ہر افسانہ اپنی جگہ اکائی ہے۔ ایسی اکائی جو کسی بھی عدد کے سیاق وسباق میں لگادی جائے تو بھی وہ عدد مہمل نہیں ہوتا بلکہ اور وقیع ہو جاتا ہے۔ یعنی مجموعہ کا ہر افسانہ دوسرے افسانہ کا ابتدائیہ یا تتمہ اور تکملہ ہو سکتا ہے۔ بہرحال یہ ایک کمزوری ہے۔ دوسری اہم بات جو مجھے پسند نہیں آئی وہ یہ ہے کہ ان تمام افسانوں کے آسیب اپنے نہیں معلوم ہوتے دوسروں یا دوسرے کے آسیب نظر آتے ہیں۔

آصف فرخی کا بیانیہ بہت روشن اور شفاف ہے۔ ہم عصروں میں نیر مسعود صاحب کو چھوڑ کر ایسا بیانیہ لکھنا کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ آصف کی زبان بھی بہت منجھی ہوئی ہے۔ لیکن بعض تسالی ت اور زبان کے نقائص' سہواً ہی سہی' بہت کھلتے ہیں۔ پھر بھی آصف فرخی بہت اہم افسانہ نگار ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ جن مقامات پر ٹھہر کر مجھے مدلل تجزیہ کرنا چاہئے تھا میں وہاں سے سرسری' کمزور سا' یک طرفہ فیصلہ صادر کرکے آگے بڑھ گیا ہوں جو آخر کار میری تنگ دامانی یا تنگ نظری کا ثبوت بن جائیں گے۔ حالانکہ اس مضمون کے ذریعہ میرا مقصود صرف آصف فرخی کی افسانہ نگاری سے متعارف ہونا اور متعارف کرانا ہی ہے۔ ان کے فن کا جائزہ لینا اور محاکمہ کرنا نہیں۔ اس لئے کہ یہ کام تو افسانہ کا ناقد بہ قدر ظرف وتعصب خود ہی کرے گا۔ ●●

"مرثیہ خوانی کا فن" مصنف : نیّر مسعود

مبصّر : پروفیسر گیان چند

صفحات : ۱۶۴ ، قیمت : ۱۳ روپے

یو پی اردو اکادمی لکھنؤ ، ۱۹۹۰ء

ڈاکٹر نیّر مسعود میں غیر معمولی صلاحیتوں کا اجتماع ہے۔ وہ قدیم ادب کے محقق بھی ہیں اور جدیدیت کے افسانہ نگار اور نقّاد بھی۔ انہوں نے جدید ادب میں اپنا مقام مسلّم کر لیا ہے لیکن چشم و چراغ ہیں پروفیسر سیّد مسعود حسن رضوی مرحوم کے گھرانے کے، جن کی وراثت کو انہوں نے کما حقہٗ محفوظ رکھا ہے ان کا مقالہ رجب علی بیگ سرور، اپنے موضوع پر بہترین کام ہے لیکن اس کے بعد بھی وہ جس موضوع پر لکھتے ہیں توبہ سے بھر پور انداز میں مجھے ان کے دو طویل مقالے مرزا یاس یگانہ اور زیرِ نظر 'مرثیہ خوانی کا فن' یاد آتے ہیں۔

مقالہ 'مرثیہ خوانی کا فن' پہلے رسالہ اکادمی میں دو قسطوں میں مئی جون ۸۸ء اور جولائی اگست ۸۸ء میں شائع ہوا لیکن کتابی شکل دینے کے لئے رسالہ کے فارموں کو مجلد نہیں کرایا گیا بلکہ از سرِ نو کتابت کرائی گئی۔ رسالے میں حواشی ہر قسط کے آخر میں دیے تھے، کتاب میں ہر صفحے کے فٹ نوٹ میں دیے ہیں۔ کتاب کے آخر میں اشاریہ بھی ہے۔

صنفِ مرثیہ اور مرثیہ نگاروں کے بارے میں متعدد کتابیں لکھی گئی ہیں جن میں سے کئی نہایت عالمانہ ہیں، لیکن ڈاکٹر نیّر مسعود نے جس موضوع کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل انوکھا اور غیر معمولی ہے۔ اہلِ لکھنؤ شاید اس موضوع کا کچھ عرفان رکھتے ہوں لیکن اگر مجھ سے اس پر لکھنے کو کہا جاتا تو میں ایک صفحے سے زیادہ نہ لکھ سکتا تھا۔ اس موضوع کے مالہٗ و ماعلیہ کو جس طرح نیّر صاحب نے آشکارا کیا ہے وہ انہیں کا حصّہ ہے۔ اگر کوئی قاری اس کے مصنف کی ذات سے واقف نہ ہو تو یہ سمجھے گا کہ اس

کا لکھنے والا کوئی ۸۰ سال کا بزرگ ہوگا جس نے اپنی آنکھوں دیکھی اور کانوں سنی باتیں لکھی ہیں لیکن نیرّ جیسے جواں سال نے اس عبور کے ساتھ لکھا ہے جیسے ان کے فاضل والد قبلہ مسعود حسن رضوی لکھتے

کتاب میں ایک ابتدائیہ، ۱۱ باب اور تین ضمیمے ہیں۔ ابتدائیے کا عنوان ہے "مرثیہ خوانی کچھ بیانات"۔ اس میں بعض کتابوں اور مضامین سے اقتباسات دے کر قاری کو موضوعِ کتاب سے متعارف کرایا ہے۔ دوسرا باب "مرثیہ خوانی کے ابتدائی خدوخال۔ داستان گوئی اور شعر خوانی کی روایت" ہے۔ یہ گویا ادبی پس منظر کا باب ہے۔ اگلے چار ابواب مرثیہ خوانی کی تاریخ ہیں جن میں میر ضمیر، میر خلیق مرزا دبیر اور میر انیس کی مرثیہ خوانی کی تفصیل پیش کی گئی ہے۔ ضمناً دوسرے متعلقین کی خوانندگی کا بھی ذکر آجاتا ہے۔ یہ ابواب اس موضوع پر تحقیق کے بہترین نمونے ہیں۔ ان اصحاب کی مرثیہ خوانی پر کسی پیش رو کتاب میں شاید ایک پیراگراف بھی بہ مشکل ملتا ہو۔ نیرّ نے کن کن نادر و غیر معروف ماٰخذ میں سے اپنے کام کی باتیں تلاش کی ہیں اور اس کے بعد ان عمائد کی خوانندگی اس طرح نمایاں کر دی ہے کہ ہر ایک کا انداز الگ الگ واضح ہو جاتا ہے مثلاً میر ضمیر ہاتھوں اور اشاروں سے بتا کر تحت لفظ پڑھتے تھے۔ ان کے انداز کو مظاہراتی کہا ہے۔ میر خلیق ہاتھ پاؤں کو حرکت نہ دیتے تھے، صرف آنکھ کی گردش سے کام لیتے تھے۔ دبیر اشاروں اور ہاتھوں سے بہت کم بتاتے تھے لیکن آواز کی بلندی اور پستی سے بہت کام لیتے تھے۔ مثلاً نصف مصرع کو ڈپٹ کر پڑھنا اور دوسرے نصف کو بہت آہستہ پڑھنا۔ میر انیس ان سے زیادہ بتا کر پڑھتے تھے لیکن اتنا نہیں جتنا میر ضمیر۔ کتاب میں ایک اور جگہ افشا کیا ہے کہ انیس سے زیادہ ان کے بیٹے نفیس بتاتے تھے اور ان سے بھی زیادہ انیس کے پوتے دولہا صاحب عروج۔

یہ چار ابواب تاریخی تھے۔ چھٹا باب "مرثیہ خوانی کے عناصر" تکنک کو واضح کرتا ہے اسے وہی شخص لکھ سکتا تھا جس نے قدیم استادوں کو پڑھتے سنا ہو۔ ظاہر ہے نیرّ نے قدما کو نہیں سنا۔ اس کمی کی تلافی انہوں نے دو طریقوں پر کی۔ اوّل تو اپنے عہد کے بزرگوں سے معلوم کیا جن میں سے کئی نے اپنے بچپن میں انیس و دبیر یا کم از کم ان کے اخلاف کو سنا تھا، دوسرے بعض تحریروں اور کتابچوں سے ضروری معلومات حاصل کیں۔ اس طویل باب کے پانچ ذیلی عنوانات یہ ہیں:

۱. آواز ۲. لہجہ ۳. ادائے الفاظ ۴. چشم و ابرو کے اشارے ۵. بتانا

اگر اس باب کو کتاب کی بیت الغزل کہا جائے تو اس میں اس کے جزو "آواز" کو اس بیت

کامرکز یعنی قافیہ قرار دیا جائے گا۔ آواز کے سلسلے میں کیا کیا تفاصیل بتائی ہیں جو اس سے پہلے کبھی سننے میں نہ آئی تھیں مثلاً آواز تین قسم کی ہوتی ہے۔ یعنی کبھی صرف گلے سے پڑھا جاتا ہے، کبھی سینے کے زور سے اور کبھی بہ یک وقت گلے اور سینے دونوں سے۔ دیر تک مرثیہ خوانی کرتے وقت جب مشاق مرثیہ خواں کی آواز خستہ ہو جاتی ہے تو وہ ایک تازہ آواز نکالتا ہے جیسے اسے کہیں الگ محفوظ کر کے رکھا ہوا تھا۔ لیکن سب سے زیادہ حیران کن اطلاع حسبِ ذیل ہے۔

اس زمانے میں لاوڈ اسپیکر نہ ہوتے تھے۔ مرثیہ خواں کو پانچ پانچ ہزار کے مجمع میں پڑھنا ہوتا تھا۔ مشاق مرثیہ خواں ایسی آواز سے پڑھنے پر قادر ہوتا تھا کہ زیرِ منبر سنا جائے، خواہ مجمع کے نصف پر یا صفِ نعال میں، ہر جگہ آواز بالکل یکساں سنائی دیتی تھی۔ معلوم نہیں یہ کیونکر ممکن تھا؟ اسے بلّہ کش آواز کہتے ہیں۔

'ادائے الفاظ اور بتانا' کے اجزا میں بھی اس قسم کی مفید ہدایات ہیں جو مرثیہ خوانی کے رموزِ فن سیکھنے میں ممد ہوتے ہیں۔ بعد کے چار ابواب میں نواں باب تعلیم اور مشق ہے اور دسواں باب آدابِ فن۔ جیسا کہ ان کے عنوان سے ظاہر ہے ان میں بھی اصولِ فن سمائے ہیں۔ تعلیم اور مشق کا باب تحقیقی ہے جس میں مختلف اساتذہ کی تدریسِ فن کا بیان ہے۔ گیارہویں باب 'زوال' میں بتایا ہے کہ ذاکروں کی خطابت نے مرثیہ خوانی کی مقبولیت کو پسِ پشت ڈال دیا ہے جس کی وجہ سے یہ فنِ شریف ختم ہو گیا ہے۔

آخر میں تین ضمیمے ہیں پہلے دو میں دوسروں کے دو مضامین کے اقتباسات ہیں جو مرثیہ خوانی سے متعلق ہیں۔ تیسرا ضمیمہ نہایت مفید ہے جس میں سیّد مہدی حسن مرثیہ خواں کا پورا کتابچہ "قاعدۂ تحت لفظ خوانی" دے دیا ہے۔ ۱۲ صفحوں کا یہ کتابچہ اس فن کے لیے ایک بنیادی ہدایت نامے کی حیثیت رکھتا ہے۔

کتاب میں مرثیہ خوانی کی کئی اصطلاحوں سے پہلی بار واقفیت ہوتی ہے مثلاً پڑھت کا بند، بلّہ کش آواز، رخ سے پڑھنا، دست و گریباں کے بند، زیر بند، قطع کرنا یعنی مصرع کے کسی فقرے پر آواز میں ایسی تبدیلی پیدا کرنا جس سے یہ ظاہر ہو کہ بات ابھی ناتمام ہے۔

خلاصہ یہ ہے کہ یہ جامع کتاب ایسے انوکھے موضوع کا حق ادا کرتی ہے جس کے بارے میں عام قاری ہی کی نہیں، خصوصی قاری کی معلومات بھی نہ ہونے کے برابر ہیں۔

احاطہ : (مجموعہ کلام) جبّار جمیل تبصرہ نگار : خلیل مامون

قیمت : ۲۵/-

ملنے کا پتہ : ۴/۵۷۲/۱ لوور لین۔ نزد عاشور خانہ ستگتراش واڑی۔ گلبرگہ ۴ (کرناٹک)

شعری صداقت اور مذہبی صداقت میں گو کہ بہت سی مماثلتیں بیان کی جا سکتی ہیں لیکن مذہبی صداقت کا راستہ اس وجہ سے الگ ہے کہ اس کا واسطہ کسی سماج، کسی تاریخ اور اس میں بولی جانے والی زبان سے راست ہے۔ علاوہ ازیں مذہبی صداقت اپنے لئے ایسے نظام تشکیل دیتی ہے جو صریحاً واضح ہوں اور جن کی بنیاد انسان کی خالص مذہبی ضروریات کو سامنے رکھ کر ڈالی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف شعری صداقت انفرادی ہے اور اس کا کوئی طے شدہ ضابطۂ عمل نہیں۔ میں یہ بات شمس الرحمٰن فاروقی کے اس بیان کے آئینہ میں کہہ رہا ہوں کہ جبّار جمیل کی "تنہائی" اس صوفی اور عارف کی تنہائی بھی نہیں جو خود کفیل اور خود مکتفی ہوتا ہے"۔ فاروقی نے یہ بات جبّار جمیل کے مجموعۂ کلام 'احاطہ' کے پیش لفظ کے طور پر لکھے گئے نوٹ میں کہی ہے۔ خود کفالتی شاعری کے لئے مضر ہے اور جبّار جمیل کی بیشتر نظمیں یہ ثابت کرتی ہیں کہ وہ روحانی اور مادّی سطح پر خود کفیل نہیں ہیں اور روح وجاں کے اس افلاس نے انھیں شعری صداقتوں کی کھوج پر اکسایا ہے شعری صداقتوں کی اس کھوج کی اچھی مثالیں ان کی نظموں "زیاں"، "لفظوں کی تجارت"، "کبھی کبھی یوں کیوں ہوتا ہے"، "ایک ساحلی شہر کے نام"، "سہ پہر سے پہلے"، "خدا مجھے معاف کرنا"، "وداع" اور "دعا" میں ملتی ہیں۔ ان نظموں کی خوبی ان کے تجربات کی صداقت میں بھی ہے اور اظہار کی ندرت میں بھی۔ یہ نظمیں آج کل لکھی جانے والی بیشتر نظموں اور ان کے موضوعات سے بالکل مختلف ہیں۔ ان کی خوبی ان کی انفرادی شعری صداقت میں مضمر ہے۔ مثلاً "زیاں" کو لیجیے۔ وقت اور انسان پر یوں تو کئی نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن جس طرح اس نظم میں وقت اور انسان کی باہمی خلاقیت کو ظاہر کیا گیا ہے وہ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ حالاں کہ نظم کا پیرایۂ اظہار کافی بیانیہ ہے لیکن بے دریغ

خرچ ہوتے اور تخلیقی عمل ہیں ایک دوسرے کے کھونے کو جس طرح متبادل بتایا گیا ہے اس سے "زیاں" کا ایک نیا احساس پیدا ہوتا ہے۔ حقیقی معنوں میں شاعر نے لفظ "زیاں" کو ایک نیا شعری معنی دیا ہے۔ یہ "زیاں" ایسا ہے جو نہ ختم ہونے والا اور دائم و قائم ہے۔

'لفظوں کی تجارت' اس مجموعے کی بہترین نظم ہے اس نظم میں فطرت، تاریخ، انسانی تعلقات کا المیہ اور شاعر کی ذات ایک وسیع لیکن پر اسرار کائنات کا پس منظر بن گئے ہیں۔ یہ ایک مکمّل نظم ہے۔ نظم کا بہاؤ اظہار ہی کا حصّہ معلوم ہوتا ہے۔ یہاں فکری تجربے کو اظہار سے ممیّز نہیں کیا جا سکتا۔ نظم کا مرکزی خیال تو یہ ہے کہ مضمحل فطرت کے آنگن میں خزاں رسیدہ انار کے پیڑ تلے عہد و پیماں کے قیمتی جواہر کا تبادلہ ہو رہا ہے جو بظاہر دل فریب ہے لیکن اس پر نیند میں مسکراتا اس دل فریبی کی لایعنیت کا سوگ لیکن یہ لایعنیت بھی کلی نہیں کیوں کہ عہد و پیماں پورے ہوں یا نہ ہوں' ان کی جاذبیت اور حسن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ چاہے عہد و پیماں وفا نہ ہوں لیکن زندہ رہنے کے لئے یہ دل فریبی ہی کافی ہے۔ نظم کی خوبی یہ بھی ہے کہ اگر اس کا یہ مطلب نہ نکالا جائے تو بھی وہ ایک پُراسرار اور خوب صورت تخلیقی اکائی کے طور پر باقی رہتی ہے۔ "کبھی کبھی یوں کیوں ہوتا ہے" کی خوب صورتی کچھ اور ہے۔ گو کہ نظم مختصر ہے لیکن حال سے ماضی تک جانے اور وہاں سے یادوں کے خوشگوار جہاں تک پہنچنے اور پھر ہوش و جنوں کی دنیا سے الگ ہو جانے کا جامع اظہار ہے۔ شاعر نے کم سے کم الفاظ میں ایک نادر خیال کا اظہار کیا ہے۔ گویا یادوں کا خوش رنگ جہاں نہ ہوش و خرد میں ہے اور نہ جنون میں یہ ایک طرح کا تعطّل ہے ایک ایسا تعطّل جو خوش گوار بھی ہے۔ تخیلی سطح پر یہ خیال ایک جست کی مانند ہے۔ ہمارے روایتی تناظر کے آئینے میں کہ جہاں دنیا میں صرف دو جہتیں ہیں ایک ہوش اور دوسرا جنوں۔ اس طرح یہ نظم ہوش و جنوں سے پرے ایک اور نئی جہت کی تخلیق کرتی ہے اور یہی اس نظم کی خوبی ہے۔ ایک اور خوبصورت نظم جس کا ذکر کرنا ضروری ہے "خدا مجھے معاف کرے" ہے۔ اس نظم میں اذاں کے طیور کا کھڑکیوں اور دیواروں سے ٹکرا کے واپس ہو جانا اہم نہیں بلکہ سماعت کی شاخوں کا سحر بلالی سے پھولوں کی راہ تکنا اہم ہے۔ نظم کا تجربہ بالکل سیدھا سادہ ہے لیکن بے سوز، بے درد، مذہبی رواداری میں ایک صادق اور حسّاس فرد کے دل میں ماضی کی توانائی کی بازیافت کو بڑی سادگی اور وفور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس مجموعے کی دوسری اچھی نظمیں وہ ہیں جن کے تجربات کی نوعیت خاصی شخصی ہے۔ یہ نظمیں —

"پولیو" "دامن دریدہ میراث" "دھنک" اور "بانجھ دعائیں" بے انتہا درد بے انتہا سوز کے ساتھ ساتھ جذبے کے اظہار میں تنوع کی حامل ہیں۔ یہ صفات ایسی ہیں جو شاعر کے شخصی دکھ کو ایک وسیع شعری صداقت میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ اس مجموعے میں شامل دیگر نظمیں موضوعاتی ہیں۔ موضوعاتی سے میرا مطلب روایتی طرز کی موضوعاتی نظمیں نہیں بلکہ میرا مطلب زندگی کے ان پہلوؤں سے ہے جو بار بار عود کر آنے والے موضوعات کی طرح شاعر کے ذہن پر مسلط ہیں' اور وہ ان پر طبع آزمائی' کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے اور نتیجے میں نظمیں تخلیق ہو جاتی ہیں۔ یہ موضوعات شاعر کی فکری سطح ہی کو متاثر کرتی ہیں۔ کیوں کہ ان موضوعات کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ اپنے عمومی ہونے کی وجہ سے شاعر کے دل و ذہن میں کوئی نیا تجربہ نہیں بن پاتیں جس کی وجہ سے کوئی نئی شعری صداقت پیدا نہیں ہوتی۔ ان موضوعات میں 'وقت' 'رات اور دن' "چاند اور سورج" "انسان" وغیرہ شامل ہیں کہ جن سے کبھی راست اور کبھی غیر راست طور پر نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان نظموں میں وہ تخلیقی توانائی اور اظہار کی وہ ندرت نہیں جو 'لفظوں کی تجارت' وغیرہ میں ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ نظم "لفظوں کی تجارت" ۱۹۷۲ء کے سوغات کے شمارے میں چھپی تھی گویا اس نظم کی تخلیق کو بیس برس گزر گئے۔ مجھے پتہ نہیں کہ جبار جمیل کی اچھی نظمیں کب لکھی گئی ہیں۔ بالفرض دیگر اچھی نظمیں بھی اسی دور کی ہیں تو یہ نتیجہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ ان نظموں کے بعد جبار جمیل کی شعری بصیرت اور تخلیقی توانائی میں اضافے کی بجائے کمی واقع ہوئی ہے۔ اس کی وجہ کچھ بھی ہو جبار جمیل کو خود اپنی اچھی نظموں کے تناظر میں اپنی دوسری شعری تخلیقات کا جائزہ لینا چاہئے اور اس آئینے میں انھیں اپنا تخلیقی سفر نئی توانائی کے ساتھ پھر شروع کرنا چاہیے۔

مٹی مٹی میرا دل : (مجموعۂ کلام) مصنف : مغنی تبسم
قیمت : پچاس روپے تبصرہ نگار : مظفر مجاز
ملنے کا پتہ : وکاس پبلیشنگ ہاوز' ۵ انصاری روڈ۔ نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

نئی تہذیب اور جدید تکنیکی تمدن کے پس منظر میں یہ بات بڑے زور و شور سے بعض دانش ور طبقوں میں کہی جا رہی ہے کہ اب شاعری معکوس ترقی کرتی ہوئی عہد عتیق کے حجری دور میں داخل ہو گئی

ہے۔ ہومر کا دورِ شاعری کا زرّیں دور سمجھا جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ ترقی، تمدن اور تہذیب سے شاعری کا رشتہ معکوس ہے۔ ممکن ہے کہ یہ بات مغرب کے اعلیٰ ترین تکنیکی تمدن کے پس منظر میں درست ہو تو ہو لیکن مشرق میں تو اب تک بھی "وہی کاسہ وہی آش" کا منظر ہے۔ شکر ہے کہ ہم ابھی مادّی ترقی کی ان ارفع ترین منزلوں پر فائز المرام نہیں ہوئے کہ ہمارے لیے شعر و ادب طلاقِ اوّل ہمیں دور سے نزول کرتے ہوئے جبری دور میں داخل ہو جائیں۔ ہم میں ابھی اپنی ذہنی اور روحانی تسکین کے لئے شعر و ادب اور دوسرے فنونِ لطیفہ سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت باقی ہے۔ ہمارے معاشرے میں شعر و ادب کی یہ گرم بازاری ممکن ہے کہ ہماری مادی زندگی کے لحاظ سے زوال آمادگی کی علامت ہو اور شاید یہ کچھ زیادہ غلط بھی نہیں کہ ہمارے بڑے شعرا بھی اتفاق سے سیاسی معاشی اور معاشرتی دورِ انحطاط ہی میں پیدا ہوئے (غالبؔ اور میرؔ) یہی سبب ہے کہ ہماری ادبی دنیا زیادہ سے زیادہ تعداد میں شعری مجموعے ہی بازار میں لا رہی ہے جب کہ دوسرے اصنافِ ادب (افسانہ، ناول، ڈرامہ) خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ شاعری کے اس قافلۂ شوق میں ناقص بھی ہیں اور کامل بھی ٹلے خبر بھی ہیں اور ہشیار بھی طالبانِ علم بھی ہیں اور اساتذہ بھی ———— چنانچہ اب "سخن پختہ و پردہ و تہہ دار" لیکر مغنی تبسم بھی اس کارواں میں شامل ہوئے ہیں۔ ویسے مغنی کا یہ دوسرا مجموعۂ کلام ہے۔ پہلا مجموعہ "پہلی کرن کا بوجھ" چند سال ادھر شائع ہو چکا ہے۔ زیرِ نظر مجموعے میں صرف غزلیں شامل ہیں۔

غزل عرفی کے الفاظ میں شاعری کا "وظیفۂ عشق" ہے۔ چنانچہ یہ غزلیں بھی ایک متقیِ عشق کے وہ اوراد و وظائف ہیں جو اس راہِ سلوک میں اس کے دل کی گہرائیوں سے نکل کر زبان پر جاری ہو گئے ہیں اور یہ سب کچھ دینے ہے ہجر و فراق کی جو طلب کی لذت اور گداز کے ساتھ ساتھ محرومی کے کرب سے عبارت ہے۔

ان غزلوں کی سب سے اہم خصوصیت ان کا منفرد نامیاتی وجود ہے ORGANIC FORM ہماری دورِ متوسط کی غزل کا، جو ضلع جگت اور قافیہ پیمائی کا شکار ہو کر رہ گئی تھی، نامیاتی وجود کسی حد تک غلط آہنگ ہو گیا تھا جس کی طرف کلیم الدین احمد کے اس مشہور قول میں اشارہ ملتا ہے کہ "غزل ایک نیم وحشی صنفِ سخن ہے" غالباً پروفیسر مرحوم نے جب دیکھا کہ غزل کم تر درجے کے فنکاروں کے ہاتھوں میں پہونچ کر اپنا خوش آہنگ نامیاتی وجود کھو چکی ہے تو انہوں نے اسے سرے سے رد کرنا ہی مناسب جانا ———— لیکن مغنی تبسم نے غزل کے اس آبگینے کو بڑی نزاکت سے سنبھالا اور وہ

عہدِ حاضر کے ان جدید شعرا میں ہیں جنھوں نے غزل کی نشاۃِ ثانیہ میں بڑا حصّہ لیا ہے۔ مغنی صاحب کی غزل کا سلسلۂ نسب ناصر کاظمی کے شعر سے بڑا قریب کا رشتہ رکھتا ہے۔ اس کو پڑھتے ہوئے آپ کا ذہن کہیں ٹھوکر نہیں کھاتا اور غالباً یہ فیضان ہے اس کے "خوش آہنگ نامیاتی وجود کا" جس سے ہماری مراد یہ ہے کہ غزل اپنی فضابندی کے اعتبار سے سر سے پاؤں تک ایک ہی سانچے میں ڈھلی ہوئی ہو (اس سے ہماری مراد وہ مسلسل غزل نہیں جو درصل ایک نظم ہی ہوتی ہے) اس میں جذبے کی ایک ہی زیریں لہر شروع سے آخر تک جاری وساری رہتی ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ کہیں زمین کی بات کہی گئی ہو (جیسے معشوق کی کنگھی چوٹی وغیرہ) تو کہیں آسمان کی (مثلاً تصوف کا کوئی مسئلہ) یا کہیں صرف قافیے کا امکان چمکانے کی کوشش کی گئی ہو ——————— مغنی صاحب نے اپنی شخصیت کی طرح اپنی غزل کو بھی نک سک سے سنوارا ہے لیکن ان کی غزل کے چہرے پر جو تازگی اور سرخی ہے وہ " غازہ یا ساغرِ مینا کی کرامات " نہیں بلکہ جذبے اور احساس کا وہ خونِ حیات ہے جو اس کی رگ وپے میں رواں ہے مطلب یہ کہ اس کے حسن میں "بروں" سے زیادہ "دروں" کی کارفرمائی ہے۔ اگرچہ لفظ کو "سدھائے" بغیر شاعری کی گاڑی چل نہیں سکتی لیکن یہ بھی ایک بڑا دلچسپ متناقص ہے کہ جہاں قادر الکلامی کے بغیر شاعری ممکن نہیں وہیں قادر الکلامی شاعری کی دشمن بھی ہے۔ (مثال کے طور پر جوش ملیح آبادی اور ان کے قبیل کے بہت سے شعرا کے کلام کا معتدبہ حصّہ پیش کیا جاسکتا ہے)۔ شاید اسی پس منظر میں رشید احمد صدیقی نے شعرا کو دو گروہوں میں تقسیم کیا۔ ایک استادِ سخن کا اور دوسرا اساتذۂ سخن کا! مغنی صاحب کا شمار موخر الذکر گروہ میں ہوتا ہے کہ انہوں نے فن اور زبان کے چونچلوں کو اپنے اوپر مسلّط ہونے نہیں دیا بلکہ کہیں کہیں فن اور زبان کے اصولوں سے انحراف بھی برتا ہے جو بے خبری نہیں بلکہ جذبے اور احساس سے وفاداری کی مجبوری ہے۔ فن کار کے لئے یہ منزل بڑی کڑی ہوتی ہے جہاں اسے صرف اپنی حیثیت اور جذبے سے وفاداری نباہنی ہوتی ہے۔ ذرا آنکھ چوکی کہ شعر کا آبگینہ چھن سے ٹوٹا یا کم از کم اس میں بال تو آہی گیا۔ نہایت خوبصورت حنوط شدہ ممی کے مقابل ایک کم صورت مگر زندگی سے بھرپور ہستی ظاہر ہے کہ کہیں زیادہ لائقِ اعتنا ہوگی۔

موت کتنی ہی شاندار سہی   زندگی کا مگر جواب نہیں

فرق یہی ہے کہ استادانِ سخن ممی بناتے ہیں اور اساتذۂ سخن زندہ شعر تخلیق کرتے ہیں۔

مغنی صاحب عالم آدمی ہیں لیکن انہوں نے علمیت کے بوجھ کو اپنی غزل کے سر منڈھنے کی کوشش نہیں کی۔ مغلق اور دور از کار تراکیب سے دامن بچایا ہے اور اسی طرح عالمانہ اور فلسفیانہ افکار کو نظم کرنے کی سعی لاحاصل بھی نہیں کی ہے۔ انہوں نے اپنے شعر کو سیدھی سادی سی دل سے نکلنے والی ایک درد بھری آواز ہی رہنے دیا جو دل ہی پر وارد ہوتی ہے ؎ از دل خیزد، بر دل ریزد!

زیرِ نظر مجموعہ شاعر کی جذباتی زندگی، اس کے درد و کرب، اس کی محرومیوں اور شخصی المیوں کا ایک ریکارڈ ہے:

یوں لگتا ہے سب کچھ کھونے آیا تھا
میں اس گھر میں تجھ کو رونے آیا تھا

مٹی مٹی میرا دل ⁂ مٹی میں ہے تیرا گھر!

صبا کے ساتھ گئی بوئے پیرہن اُس کی
زمیں کی گود میں گیسو بکھر گئے اب تو!

صبا تو یعقوبؑ کے لیے بوئے پیرہن "لاتی" تھی" لیکن شاعر کا یہ تجربہ کتنا دل دوز ہے کہ بوئے پیرہن صبا لے کر "چلی گئی" اور وہ گیسو جو بازو پر بکھر کر نیند کو نیند اور رات کو رات بناتے تھے زمین کی گود میں بکھر گئے! ——— یہ شاعری نہیں جذبے اور احساس کی سوانح عمری ہے۔ خود کلامی کی صورت میں! خود کلامی مغنی صاحب کی غزل کا ایک خاص شیوہ ہے اور یہی خود کلامی مغنی صاحب کی غزل کی پہچان ہے جو اتفاق سے نئی غزل کی بھی پہچان ہے۔ عصرِ حاضر کے شعرا میں صرف اقبال ہی ایسا شاعر ہے جس کے ہاں شاعری کے سبھی رنگ ملتے ہیں۔ یعنی خود کلامی، ڈرامہ اور خطابت وغیرہ مؤخر الذکر دونوں باتوں کے لیے طاقتور صلابتِ فکر درکار ہے۔ جس سے من حیثیت الکل جدید شاعری محروم ہے۔ لہٰذا اس کمی کی شکایت مغنی صاحب سے کرنا بیکار ہے ہمیں یہی دیکھنا ہے کہ کیا ہے نہ یہ کہ کیا ہونا چاہیے۔

ان غزلوں میں جو چیز ہمیں چونکاتی ہے وہ ان کی امیجری ہے۔ مغنی صاحب نے اپنی امیجری کی تعمیر میں مناظرِ فطرت سے بہت کام لیا ہے جس کی وجہ سے اُن کی غزل فطرت کی بوقلمونی اور رنگا رنگی سے معمور ہو کر فطرت ہی کی طرح دلکش اور دل نواز ہو گئی ہے ؎

آسماں پر ہے عجب چاند ستاروں کا سماں　　　دل میں دیکھو تو یہاں رات کا منظر ہے الگ

ایک اک پیڑ اکھڑتا دیکھ ⁂ زور جنگل میں ہوا کا دیکھ

چاند ابھی تو نکلا ہی تھا کیسے ڈوب گیا ⁂ میرے آنگن میں یہ کالی رات کہاں سے آئی ہے

دھوپ آتی ہے تو کچھ ڈھونڈ کے رہ جاتی ہے

چاندنی درد بچھا دیتی ہے پھر آنگن میں

شام کا تارا، نجمِ سحر ⁂ دونوں تیرے پیاس بر

ہر اچھے اور سچے شاعر کی طرح مغنی صاحب نے بھی اپنے مخصوص استعارے اور پیکر تراشے ہیں۔ تو اب، سفر اور تلاش ان کے خاص استعارے ہیں لیکن یہ محض افقی سطح پر رینگنے والا سفر نہیں۔ شاعر کا سفر آہستہ آہستہ افقی سطح سے ابھر کر عمودی راہ اختیار کرتا ہے جسے صوفیاء کی اصطلاح میں 'صعود' کہتے ہیں۔ یوں بھی شاعر اور صوفی اپنی ارتقائی منزلوں میں ہم رکاب ہو جاتے ہیں۔ یہ دونوں ایک طرح سے ہم منصب بھی ہیں کہ دونوں کے پیش نظر اپنے نفسی احوال کی واگذاشت ہے اور مغنی صاحب کے الفاظ میں " اپنے خدا سے گفتگو "! جسے قرآن مجید نے فَفِرُّوا الی اللّٰہ کے بلیغ الفاظ میں بیان کیا ہے

اک عہدِ وصال چارسو ہے ⁂ اور دردِ فراق کو بہ کو ہے

رستہ ہے سخن کا بند تجھ سے ⁂ اب اپنے خدا سے گفتگو ہے

بس اتنی ہے اپنی کہانی ⁂ آگ، ہوا، مٹی اور پانی

ہم کیا اور ہمارا کیا ہے ⁂ باقی اللہ ——— باقی فانی!

سفر دیا ہے تو منزل کا بھی پتہ دے گا ⁂ مرا خدا مجھے رستہ کوئی دکھا دے گا

قدم قدم پہ دکھائے گا آیتیں اپنی ⁂ ہر ایک موڑ پہ منظر مجھے نیا دے گا

اس گفتگو میں ہم ان غزلوں کی ایمائیت سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان میں عصرِ حاضر کی ان قیامت خیزیوں کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا جس نے ہر فرد اور جماعت کو دہلا کر رکھ دیا ہے۔ یہ مسئلہ عرفی کو بھی درپیش تھا لیکن اس نے اس کا بڑا عجیب حل نکال لیا تھا

دردِ ما غمِ دنیا، غمِ معشوق شود

بادہ گر خام بود، پختہ کند شیشۂ ما

پچھلے دنوں جب بصرہ اور بغداد کے خوابناک شہروں پہ امریکی طیاروں کی وحشیانہ بمباری کی خبریں ہم اخباروں میں پڑھ رہے تھے اور دوردرشن پر دیکھ رہے تھے تو مجھے مغنی صاحب کا یہ شعر مسلسل HOUNT کرتا رہا ہے

کوئی شئے مانعِ وحشت نہ رہی ، ایک دیوار سلامت نہ رہی

("پہلی کرن کا بوجھ")

شاید یہی وہ منزل ہے جہاں ادب صحافت اور نعرہ بازی سے بلند ہوکر ابدیت کی قبا زیبِ تن کرتا ہے۔
کتاب اپنے معنوی حسن کے ساتھ ساتھ صوری حسن بھی رکھتی ہے۔

●●

آوارگی مصنف :۔ محمد عمر میمن

تبصرہ نگار :۔ محمود ایاز

یہ کتاب ٹائپ میں شائع ہوئی ہے بہت دیدہ زیب۔ قیمت : چالیس روپے

ملنے کا پتہ :۔ ناشر' آج کی کتابیں' پوسٹ بکس ۱۰۸۰۲۔ کراچی ۲۲

اردو میں کم لکھنے والے ایسے ملیں گے جنہوں نے اپنی ساری زندگی لکھنے اور پڑھنے کے لئے تج دی ہو۔ محمد عمر میمن کا شمار ان لوگوں میں ہوگا۔ میری ان سے کراچی میں ۱۹۶۱ء میں ملاقاتیں رہیں اور میں نے اس وقت بھی ان میں ایک تڑپ' پڑھنے' سیکھنے' جاننے اور لکھنے کی بڑی گہری لگن دیکھی۔ لیکن زندگی میں اتنے "شعلہ ہائے مستعجل" دیکھے ہیں کہ کم ہی اس بات کا یقین آتا تھا کہ اس شعلے کو قیام و دوام بھی ملے گا۔ لیکن صاحب محمد عمر میمن نے سارے خدشات کو باطل ثابت کر دیا اور وہ' آج پچیس سے زائد برسوں سے' اپنے کام میں ڈٹے ہوئے ہیں۔ ان کے کام کا دائرہ بھی بڑا وسیع ہے افسانے لکھتے ہیں' مضامین لکھتے ہیں' ترجمہ کرتے ہیں اردو کے علاوہ جدید انگریزی' فرانسیسی ادب پر گہری نظر رکھتے ہیں' عربی کا خیر میں ذکر نہیں کروں گا کہ آخر برصغیر میں عربی کے ایک بہت بڑے عالم علامہ عبدالعزیز میمن (مرحوم) کے فرزند ہیں۔ بیرونی زبانوں سے اردو میں ترجمہ تو کرتے ہی ہیں لیکن اردو سے انگریزی میں ترجمے کا کام بھی بہت خوب کرتے ہیں۔ کتنے ہی اردو لکھنے والوں کو انگریزی میں متعارف کرانے کا سہرا ان کے سر ہے۔

ان کی چند ایک صلاحیتوں کا تو میں نے ذکر کر دیا ہے لیکن یہ اور بھی کئی کمالات کے آدمی ہیں۔ فی الحال مجھے ان کی منتخب تراجم کی ایک کتاب "آوارگی" کا تعارف مقصود ہے اور یہ تعارف خود ان کے الفاظ میں پڑھ لیجئے۔ اس تعارف کا عنوان انہوں نے رکھا ہے "واماندگیِ شوق ....."

"آوارگی غیر عورتوں سے تانک جھانک کا نام تو خیر ہے ہی، لیکن یہ ذہنی سفر کا استعارہ بھی ہے: ایسا سفر جس پر نکلنے کا کوئی وقت مقرر نہ ہو، کسی خاص منزل پر پہنچنے کی قید نہ ہو، نہ راستے کا نقشا ساتھ ہو، حتیٰ کہ اپنے گھر کی چہار دیواری چھوڑنے کی شرط بھی نہ ہو، چلیں تو مفروضوں کا پشتارا لاد کر نہ چلیں۔ زادِ راہ کے طور پر بس صحت مند تشکیک اور جاندار تجسّس کی وافر مقدار ساتھ رکھ لی جائے، اور شریکِ سفر کے طور پر اپنی تنہائی"۔ وہی سفر جس کی غالب صاحب کو بس حسرت ہی رہ گئی۔ "نہ وہ طاقتِ جسمانی کہ ایک لاٹھی ہاتھ میں لوں، اور شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سوت کی رسّی کے لٹکا لوں اور پیادہ پا چل دوں۔ کبھی شیراز جا نکلا۔ کبھی مصر میں جا ٹھہرا۔ کبھی نجف جا پہنچا۔" شطرنجی... ٹین کا لوٹا مع سوت کی رسّی" تو غالب نے محض اپنے سامع کی رعایت سے لکھ دیے ہیں: اصل منشا وہی تشکیک اور تجسّس اور پاؤں کا چکّر ہے جس کا میں نے ذکر کیا ہے، اور سرحدوں کے تصوّر سے چھیڑ چھاڑ بھی۔

زندگی میں کسی خاص ترتیب کے خیال ہی سے مجھ پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے۔ میلان کنڈیرا، جس سے ہم آنے والے صفحوں میں بار بار ملیں گے، کہتا ہے کہ ناول کا ایسی فضا میں گزارا ممکن نہیں جہاں پیر کے نیچے ٹھوس زمین اور سر کے اوپر مسلّمات کا سایہ ہو۔ اس دنیا میں دھرا ہی کیا ہے جس پر یقینِ مطلق کے درجے کو پہنچنے کا گمان کیا جا سکے؟ "یہ تو تم کا کارخانہ ہے؟" خود میرے حساب سے بھی، جدید دنیا میں جو بے پناہ تضاد پایا جاتا ہے، "اس میں کسی عقیدے کا راسخ ہونا، یا اس اعتبار سے پنپ جانا، محض اتفاقی امر ہے، عمومی نہیں۔ اقدار سے بتدریج خالی ہوتی ہوئی جدید دنیا میں زندگی کرنے کی جو دو ایک شکلیں بچ رہی ہیں اُن میں "کلبیت" اور "حسِّ مزاح" کو امتیاز حاصل ہے۔

ہمیں آدرشوں کی خاطر سر کٹانے کا درس دیا جاتا ہے، لیکن کسی آدرش پر جرح کرنے کی آزادی نہیں۔ ہمارا کام موروثی اقدار کی پاسبانی رہ گیا ہے، لیکن ہمارے دور میں جملہ امور کے بارے میں شک و شبے کی جو بنیادی فضا ملتی ہے وہ موروثی اقدار کی آمریت اور عقیدے کے اعتماد کی مشکل ہی سے متحمل ہو سکتی ہے۔ مقبولِ عام اشعار میں "بے گھری" یا "بے وطنی" کا اظہار بڑی رقت آمیزی سے کیا جاتا ہے۔

اس کے برعکس، عصرِ جدید کا آدمی (اور عورت بھی) اگر "وابستگی" کا منکر نہیں تو بھی اُس سے اکتایا ہوا ضرور ہے۔ وہ تو "بے وطنی" بقائمی ہوش و حواس خود اختیار کرتا ہے، اور وہ بھی کس شوکتِ نفس کے ساتھ! وہ جان بوجھ کر "گھر" سے اس لئے دور کھڑا ہوتا ہے کہ اس کا جلاوطن کی سی جذباتی غیر وابستگی سے نظارہ کر سکے۔ گھر سے یوں دور کھڑے ہونے میں ایک منفرد لذّت پائی جاتی ہے... اور ندرت مشاہدہ بھی۔

سر وہ کٹائے جسے اس عمل کی اثر پذیری پر اعتماد ہو؛ گھر کی تمنّا وہ کرے جسے چہار دیواری کی راحت عزیز ہو۔ لیکن ایسے آدمی کو جن کا ان اقدار پر سے اعتماد اُٹھ گیا ہو، اور نتیجے میں اشیاء کی اضافیت پر ایمان بڑھ گیا ہو، ان کی دہائی دینا سرے سے مہمل ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اپنے مضمون "سرما کا ذہن" میں بارہویں صدی کے راہب ہیوگو آف سینٹ وکٹر کا بڑا دل گداز قول نقل کیا ہے جو دورِ جدید کے آدمی پر اور بھی زیادہ صادق آتا ہے: "[....] لیکن انسانِ کامل صرف وہی شخص ہے جس کی دانست میں پوری کائنات مثل ایک اجنبی ملک کے ہو۔ کومل روح (والے) نے اپنی محبت کو صرف ایک مخصوص قطعۂ ارض سے مختص کر رکھا ہے؛ اور وہ جو قوی ہے، اُس نے محبت کو وسعت دے کر ہر جگہ سے مختص کر دیا ہے؛ اور انسان کامل نے اس محبت کو سرے سے بجھا دیا ہے۔"

چنانچہ جب بچانے کے لئے کوئی قدر باقی نہ رہے، اور ایمان ٹانگنے کے لئے کوئی اَلگنی ـــ تو پھر، پیراڈاکسل طور پر، آپ قدروں، حدوں، اور مسلّمات میں فرق کرنا چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ سب کے سب آپ کو عزیز ہو جاتے ہیں، یا جتنی آپ کی کلیت اجازت دے، کم از کم اُتنے عزیز۔ آپ ہر چیز کو سننے اور دیکھنے کے لئے اپنی فکر میں گنجائش پیدا کر لیتے ہیں؛ سب سے بڑھ کر یہ: آپ کسی شے کو فی الفور مسترد نہیں کرتے۔ قدروں کی یہ مساوات، شاید اس صدی کا نادانستہ ـــ لیکن اُتنا ہی ناگزیر ـــ انسانی عطیہ ہے۔

باقی رہی "حسِّ مزاح" تو یہ مضحکہ خیزی کے مترادف نہیں۔ اس کا صرف یہ مطلب نکلتا ہے کہ جب جملہ امورِ انسانی، انتہائے کار، اضافی ہیں، اور "جز وہم نہیں ہستیِ اشیا" تو آپ کسی چیز کے بارے میں سنگین رویہ نہیں اختیار کر سکتے، اور یہ ٹھیک اُس چیز سے اپنے دل سوز تعلقِ خاطر کی بنا پر۔ (ایک اور قولِ محال!) اگر سیریس ہو گئے تو اُس کی زد میں آ جائیں گے۔ پھر آپ اُسے دیکھ نہیں سکیں گے، اسے قبول نہیں کر سکیں گے، اور "قبول کرنے" کا مطلب صرف اس کے وجود کا اقرار ہے، اُس

پر ایمان نہیں۔ آپ چاہیں تو اسے "رواداری" کہہ لیں۔ الغرض، اشیا کو بطورِ مزاح برتنے کی کوشش کریں اور، سب سے بڑھ کر، خود اپنی عصمت کو محفوظ خیال نہ کریں۔ یہ سر سے پگڑی اتارنے کا عمل ہے، تاکہ اوروں کے ساتھ خود اپنے آپ پر بھی قہقہہ لگایا جاسکے۔

میں یہ کہہ رہا تھا کہ مجھے زندگی میں نظم و ضبط کے محض خیال ہی سے وحشت ہونے لگتی ہے۔ اس کی نفسیاتی وجہ یہ ہے کہ میری زندگی خود بڑے جان لیوا نظم و ضبط کی پابند ہے، جس سے سرمو انحراف کے بڑے خوف ناک نتائج نکلتے ہیں: میرے لئے بھی، اور مجھ سے وابستہ دوسروں کے لئے بھی۔ جب آپ کسی ناگزیر ذمے داری کی وجہ سے پابہ زنجیر ہو جائیں، اس پر "سفر مدام سفر" کا بھی آپ کو ہوکا ہو، تو اس صورت میں آپ اپنے اردگرد ایک ایسی مجرد فضا ایسا INNER SPACE تخلیق کر لیتے ہیں جس میں زنجیروں کے باوصف پرواز کی آزادی ہوتی ہے، میرا خیال ہے میرا اشارہ مطالعے کی طرف ہے۔

اس لن ترانی کو چاہیں تو "شوقِ خود نمائی" کے کھاتے میں ڈال دیجیے، چاہے "واماندگیِ شوق" کے، میں صرف یہ وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ اس کتاب میں جو تراجم پیش کر رہا ہوں ان کے انتخاب کی کوئی وجہ جواز میرے پاس نہیں، اور ان میں اگر کسی مخصوص نظم و ضبط کی کمی محسوس ہو تو اسے دانستہ سمجھیے۔ یہ میرے سفر کے وہ مقامات ہیں جہاں شام پڑنے پر میں رک گیا تھا، اور صبح کو کسی نئی آوارگی کی طرف روانہ ہوا تھا۔ میں نے یہاں بھی کوشش کی ہے کہ ہر چیز OPEN - ENDED ہو۔ کوئی خاص ترتیب نہ در آئے، کسی خاص موضوع سے میرا تعصب تو ضرور ظاہر ہو، لیکن اس میں اسے دوسروں کے سر تھوپنے پر اصرار کی کیفیت راہ نہ پا جائے۔ اور ہم رنگی ــــ ایک اور موروثی قدر! ــــ کے خلاف اپنے جہاد کے طور پر میں نے سنگین مباحث میں ایک ہلکی پھلکی عربی عشقیہ کہانی بھی ٹھونس دی ہے، تاکہ کتاب ختم کرتے کرتے آپ مجھ پر "ہرجائی" ہونے کا فتویٰ صادر کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے دماغ میں ایک موضوع سے نہیں بلکہ مختلف موضوعات سے متعلق سوالوں کا ایک پورا قافلہ ہمہماتا ہوا محسوس کریں: کہیں خلش کا احساس ہو، کہیں ناآسودگی کا، کہیں حسرت کا، کہیں تجسس کا۔ اگر یہ سب ہوسکے تو میرا خیال ہے گرافومینیا کے اس دور میں ترجموں کی اس کتاب کی اشاعت کا جواز نکل آئے گا۔"

اس مجموعے کے تمام شمولات پڑھنے کے لائق ہیں لیکن مجھے دو چیزوں نے خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ ایک تو بورخیس کے افسانے کی، اور اس ضمن میں ابن رشد کے حوالے سے، جو توضیحات انہوں نے لکھی

ہیں وہ، اور دوسرا میلان کنڈیرا پر ان کا مضمون "کنڈیرا اور تاریخ : چند تضادات"۔ ان دونوں میں جس بصیرت اور آگہی کا ثبوت ملتا ہے وہ لائقِ توجہ ہے۔ افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی چیزیں بالعموم اردو کے نقاد اور مبصرین کی توجہ سے محروم رہتی ہیں اور اردو کے عام قاری کو تو ان کے وجود کا پتہ بھی نہیں چلتا۔ (م۔ا)

کتاب : خاطرِ معصوم مصنّف : ضمیر الدین احمد

تبصرہ نگار : آصف اسلم فرخی

مطبوعہ : احسن مطبوعات، کراچی ۱۹۹۰

قیمت : ۵۰/ روپے

"بہو بیٹیوں" والے مولانا الطاف حسین حالی مرحوم، جو اردو شاعری کو اس کی جنسی آلودگیوں سے پاک کرنا چاہتے تھے اگر آج ہوتے تو انہیں اس کتاب کی ذیلی سرخی سے بڑا سخت صدمہ پہنچتا۔ ذیلی سرخی کا مضمون ہے : "اردو شاعری میں محبوب کی جنسیت کا مطالعہ"۔

تاہم اگر آپ اس کتاب کے متن کا مطالعہ کریں تو پتہ چلے گا کہ اس دل چسپ اور اچھی لکھی ہوئی کتاب میں کوئی ایسی بات نہیں جو دلوں کو صدمہ یا اذیت پہونچائے۔ اس کے برعکس ایک نئے دل چسپ موضوع کو اور اس سے متعلق پھیلے ہوئے مواد کو مصنّف نے جس خوبی سے کتاب میں استعمال کیا ہے اس کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ یہ کتاب اردو کی ادبی تنقید میں نئے امکانات کا آغاز کرتی ہے۔ سلیم احمد کی کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" کے بعد شاید ہی کوئی ایسا طویل مضمون ہو جو خیالات کے اظہار میں اس قدر تخلیقی اور اشتعال انگیز ہو۔ یہ مضمون نہ صرف کلاسیکی اردو شاعری پر نئے زاویۂ نگاہ سے روشنی ڈالتا ہے بلکہ ایسے سوالات بھی اٹھاتا ہے جو سکّہ بند ادبی تنقید کی تنگ حدود سے بہت آگے جاتے ہیں۔ سماج میں خواتین کا مرتبہ، ادب میں نسوانی کرداروں کا جائزہ، مرد اور عورت کے جنسی تعلقات کی نوعیت اور ان کا ادبی اظہار یہ ہیں وہ موضوعات جن پر اس کتاب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

اس کتاب کو پڑھتے ہوئے ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ جنسی تعلقات کی تشکیل اور تنظیم میں ہماری تہذیب کے معتقدات کیا تھے اور کیا ہیں۔

ایسا لگتا ہے کہ ضمیر الدین احمد اس قبیل کے مطالعے کے لیے موزوں ترین شخصیت تھے۔

ضمیر الدین احمد ایسے ممتاز افسانہ نگار تھے جو برسوں کی خاموشی کے بعد بڑی ہی زبردست کہانیاں لیے دوبارہ ادبی منظرنامہ پر نمودار ہوئے۔ چاہے ان کی حالیہ کہانی "سوکھا ساون" ہو یا پرانی کہانیاں "چاندنی اور اندھیرے" یا "صراط مستقیم" سب میں خوش تحریری سے خلق کیے گئے اُن کے نسوانی کردار ہی اُن کے فن کا جوہر رہے ہیں۔

اب اس کتاب کو پڑھتے ہوئے ان نسوانی کرداروں کا خیال آتا ہے جو ضمیر الدین احمد نے اپنے افسانوں میں خلق کیے ہیں۔ یہ نسوانی کردار محض اپنی معروضیت پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اپنی اشتعال انگیز جنسیت کے نتیجہ میں برسرِ عمل ہوتے ہیں۔ اب ان کرداروں کا "زہرِ عشق" کی ہیروین ایسے کلاسیکی کرداروں سے موازنہ کیا جاسکتا ہے۔

مصنف کا نظریہ درج ذیل سطور پر مشتمل ہے۔

"اردو کی کلاسیکی عشقیہ شاعری محورِ عاشق اور اس کی ستم زدگی ہے جبکہ معشوق ایک چاہے جانے والے بے چہرہ، غیرجنسی چیز کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ حالاں کہ سارے اشعار اسی کے حسن کی تعریف میں ہیں۔"

اس کے بعد ضمیر الدین احمد، غزل، نظم، رباعی اور گیت ایسے اصناف میں جنسی حیثیت سے واضح طور پر اُبھرنے والے معشوق کا ایک سرسری جائزہ لیتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ بالخصوص آتش، حسرت، اور فراق کا ذکر کرتے ہیں جنہوں نے "گوشت پوست کے معشوقوں" کی دلکش تصاویر کھینچی ہیں۔ کتاب کے تفصیلی تجزیہ کو مثنوی کے لیے وقف کیا گیا ہے جس میں

"ایسی دوشیزاؤں کی کثرت ہے جو خودشناسی اور بے صبرِ عشق میں مردوں کے برابر ہیں اور جو عاشق و معشوق کے فرق کو دھندلا کر دیتی ہیں۔"

کتاب کا ایک مخصوص باب "زہرِ عشق" کے لیے مختص ہے۔ اور یہی باب اس کتاب کا کارنامہ ہے۔ ضمیر الدین احمد نہ صرف "زہرِ عشق" پر لگائے گئے بداخلاقی کے الزامات کی تردید کرتے ہیں بلکہ اسے اردو شاعری میں ایک سنگِ میل بھی قرار دیتے ہیں۔ ضمیر الدین احمد نے حالی ایسے مفسرِ اخلاق ناقدوں کے عتاب سے اس عظیم مثنوی کو نجات دلا کر ایک عظیم کام سرانجام دیا ہے۔

کتاب میں کئی ایک ایسے نکات ہیں جن پر تفصیلی بحث کی جاسکتی تھی۔ کتاب کے مختصر صفحات

میں کئی ایک مسائل پر بحث کی گئی ہے تاہم اگر مصنف نے کلاسیکی اردو شاعری کے صوفیانہ اور شہوانی دونوں پہلوؤں پر بھرپور کام کیا ہوتا تو بہتر تھا۔ مثلاً ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے حوالے سے ہنری ملر نے اپنی کتاب THE WORLD OF SEX میں یہ کہا ہے کہ مذہبی اور جنسی پہلو زندگی کے دو عظیم پہلو ہیں جن میں مذہبی پہلو کو جنسی پہلو پر فوقیت حاصل ہے۔ ملر کہتا ہے:

"میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ راستہ صرف ایک ہی ہے اور وہ ہے
سچ کا راستہ جو نجات کی جانب نہیں بلکہ عرفان کی جانب جاتا ہے"

اس بات سے بہت سے اردو کے شعرا اتفاق کریں گے۔

کالن ولسن نے اپنی کتاب ORIGINS OF THE SEXUAL IMPULSE میں جنس کی وجودیاتی مظہریات کے جو سوال اٹھائے ہیں مثلاً جنسی تحرک کی نوعیت اور انسان کے کلی وجود میں اس کا مقام وغیرہ، اگر اس کتاب میں بھی ان پر بحث ہوتی تو اچھا ہوتا۔

مندرجہ بالا حوالوں کے ذریعہ اردو شاعری کا بہتر تجزیہ ہو سکتا تھا۔ پہلا حوالہ (ہنری ملر) میر و درد کے تعلق سے اہم ہے جبکہ دوسرا حوالہ (کالن ولسن) میر، غالب اور اقبال کے خالص انفرادی نظریات کی عشقی مظہریات کے تجزیہ میں مددگار ثابت ہوگا۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے نہ ہونے سے کتاب کی قدر و منزلت کم ہو گئی ہے۔ یہ حوالے ذہن میں آتے ہیں تو اس لیے کہ یہ کتاب بڑی ہی خیال انگیز ہے اور فکر کو لاشعور کے لذیذ برصغیر کے اندھیرے میں متحرک کر دیتی ہے۔ کتاب کے دیباچے قمر جمیل اور شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھے ہیں۔ قمر جمیل کا دیباچہ خود اپنی انفرادیت کا حامل ایک بھرپور مضمون ہے۔

ہمیں ضمیر الدین احمد کا ممنون ہونا چاہیئے کہ انہوں نے یہ کتاب لکھ کر ایک ایسی بحث چھیڑی ہے جو تادیر جاری رہیگی۔ ایک ایسی بحث جو ایک سے زیادہ معنوں میں خیال انگیز ہے۔

(انگریزی سے ترجمہ: خلیل مامون)

آل احمد سرور
اختر الایمان
جمیل الدین عالی
مشفق خواجہ
شمس الرحمٰن فاروقی

بلراج کومل
وارث علوی
انور سدید
علی جواد زیدی
شفیق فاطمہ شعری

انتظار حسین
صلاح الدین محمود
رشید امجد
شمیم احمد
عزیز تمنائی
ابوالکلام قاسمی
ساقی فاروقی

۲۴ر اکتوبر ۱۹۶۲ء

"ابھی ابھی ڈاک سے "سوغات" ملا (ملی) ادھر کچھ عمر، کچھ صحت اور کچھ مکروہات
زمانہ کی وجہ سے طبیعت بہت مضمحل تھی۔ 'سوغات' دیکھا اس کی ورق گردانی کی نظر میں جوانی آگئی اور
دل باغ باغ ہوگیا۔ شروع سے آخر تک پڑھکر آپ کو شمارے کے متعلق تفصیل سے لکھوں گا۔ اداریے کا یہ
جملہ پسند آیا۔ "ہمارے ہاں بت شکنی ہوتی ہے تو ان کی جن سے حساب چکانا ہوتا ہے اور تحسین و تبریک ان
کے لئے جن سے یارانے ہیں۔ اب یارانے کی ذیل میں کیا کیا نہیں آجاتا۔" 'سوغات' کے اجرا پر ایک بار پھر
مبارکباد! حالات ناساز گار ضرور ہیں مگر اسی لئے تو ایک مردِ مجاہد کی ضرورت ہے۔" آپ کا اداریہ
پسند آیا۔ فیض ہمارے بہت اچھے اور اہم شاعر ہیں۔ ان کی عظمت ان کی سیاست کی وجہ سے نہیں ہے اور
ان کے سیاسی نظریئے کی وجہ سے ان کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ نہ بڑھتی ہے۔ "یہ داغ داغ اجالا" "تنہائی"
"ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے"، بہت اچھی نظمیں ہیں۔ اگر کچھ لوگوں سے ان کے سیاسی نظریئے کی
بنا پر رہا تو وہ غلط تھا۔ مگر ان نظموں کا نظریہ کوئی بھی ہو، ان کی شعریت کا اعتراف نہ کرنا،
تنگ نظری اور ہٹ دھرمی ہے۔ اخترالایمان سے آپ کا انٹرویو پڑھا تو اس میں کچھ کھلپنے نظر آئے مگر
انٹرویو کو ایڈٹ کرنا ضروری تھا تاکہ بات مربوط ہوجاتی۔ اب بات جا بجا اکھڑی نظر آتی ہے۔ یہ درست ہے
کہ ادھر اخترالایمان کی شاعری میں انحطاط محسوس ہوتا ہے مگر ایسا ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے وہ پھر تازہ دم ہوکر
اچھی چیزیں لکھیں۔

آپ نے پوری اردو دنیا پر احسان کیا ہے کہ ضمیرالدین احمد کے چھ افسانے یکجا کردیئے۔ اور وں
کی نہیں اپنی کہتا ہوں کہ میں ان کی جینئس سے بے خبر تھا۔ پچھلے دنوں "شب خون" میں صرف ان کے
ناول کے ایک باب سے متاثر ہوا تھا۔ یہ شخص تو غلام عباس کی طرح افسانے کی تعمیر کا فن جانتا ہے۔ کئی
افسانے پڑھ کر مجھے "آنندی" اور دوسرے افسانے یاد آئے۔ فسانہ سب کچھ کہے اور فسانہ گو اس

طرح سلیے میں رہے، یہ فن کتنوں کو آتا ہے ؟ ان پر تنقیدی مضامین اور گہرائی کے متقاضی تھے۔ ایک خوبی فنکار کی یہ بھی ہوتی ہے کہ اس پر لکھنے کو جی چاہے۔ شاید میں بھی اس کا موقع نکال سکوں۔

عزیز حامد مدنی کا گوشہ بھی اچھا تھا۔ ان کے تراجم اور جدید اردو شاعری پر ان کی کتاب بھی قابل قدر ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے قد کو بھی نہیں پہچانا گیا۔ خود میں نے ان کو رواداری میں پڑھا تھا۔ اس گوشے سے ان کی اہمیت کا اعتراف بڑھے گا۔

خدا کرے "سوغات" اسی آب و تاب کے ساتھ جاری رہے۔ اس وقت میرے نزدیک ذوق سلیم کو عام کرنا تنقید کا سب سے بڑا فریضہ ہے۔ اپنے قاری کو مہذب قاری بنانا، اپنے فنکاروں کے تنقیدی شعور کو اجاگر کرنا، اپنی تاریخ کے احساس کے ساتھ عالمی معیاروں کو ملحوظ رکھنا، یہی کام سب سے زیادہ ضروری ہے۔ اردو تنقید کو آرنلڈ کے "قدروں کے احساس" کی ابھی ضرورت ہے۔"

آل احمد سرور۔ علی گڑھ

۵، دسمبر ۱۹۱ء

"۱۶، اکتوبر کو واشنگٹن جانا تھا۔ اچانک طبیعت بگڑ گئی۔ جانا ملتوی کیا۔ پچھلے کم و بیش ایک مہینے سے گھر پر ہوں۔ اس سے پہلے پورے ایک مہینے اسپتال میں تھا۔ بیماری کی تفصیل پھر کبھی لکھوں گا۔

میں ابھی پورے طور پر اپنے حواس میں نہیں ہوں۔ سولہ پونڈ وزن گر گیا۔ مارچ تو دور رہے جو سوانح لکھنا شروع کی تھی اس کو "ماضیٔ بعید" کا نام دیا تھا۔ جہاں تک پہلے بھیجی تھی اس سے آگے فوراً اس لئے نہیں بھیجنا چاہتا کہ جو لکھا ہوا ہے میں اس پر نظر ثانی کر کے پھر سے لکھتا ہوں۔ مگر اس وقت سکت نہیں۔ زیراکس کر کے کچھ صفحات بھیج رہا ہوں۔ پڑھ کر دیکھو اگر وہی روانی لگے جو پہلے حصے میں تھی رکھ لینا اور چھاپ دینا لیکن اگر نہ لگے تو فوراً لکھنا میں کوشش کر کے اسے پھر سے لکھ دوں گا۔ شاعری یا نثر دونوں ہی جب تک ان پر محنت نہ کی جائے خاطر خواہ لطف نہیں دیتیں۔

دو تین نظمیں بھیج رہا ہوں۔ غیر مطبوعہ ہیں۔ پرچہ تم نے بہت اچھا نکالا ہے۔ جمیل الدین عالی کا مضمون چالیس سال پرانا ہے۔ اس کے بیان میں سنجیدگی کم بھونڈا پن زیادہ ہے۔ میں اس کی کمزوریاں

جانتا ہوں۔ اس کا لوہار دین اس کی جان نہیں چھوڑتا۔ اس میں جو اس نے ایک گانے والی کا ذکر کیا ہے وہ نام کی حد تک درست ہے۔ واقعات بگاڑ کر لکھے ہیں اسے غلو کی بھی بہت عادت ہے۔ تفصیل اس کی پھر کبھی لکھوں گا۔

وارث کا مضمون مجھے اچھا لگا۔ وارث کا خط بھی آیا تھا میرے پاس۔ رفعت النساء نے جو تھیسس مجھ پر لکھا اس کے بارے میں ان کے شوہر سلیمان اطہر جاوید کو لکھا تھا کہ چھپوانے سے پہلے مجھے دکھالینا مگر انہوں نے نہیں دکھایا۔ اس میں غلطیاں رہ گئی ہیں۔ نام چھوٹ گئے ہیں۔ ترتیب واقعات کی ناہموار ہے۔

رفعت النساء، وہیں میسور کے کسی کالج میں پڑھاتی ہیں ان سے کہلواؤ، بی بی جو لکھا ہے ایک نظر مجھے دکھا لو۔ میری زندگی ہی میں واقعات غلط ہو گئے تو بعد میں بڑا گھپلا ہوگا۔

اس پرچہ "سوغات" کو اتنا خوبصورت اور معیاری بنا دو کہ اس کی مثال نہ ہو۔ تم کر سکتے ہو میں تمہاری صلاحیتوں سے واقف ہوں لکھنے میں ذرا تساہل کم کر دو۔ کاغذ بھی تھوڑا اور بہتر کر دو۔ طبیعت ذرا اور سنبھل جائے تو بنگلور آؤں گا۔ ابھی تو لکھتے میں ہاتھ کانپتے ہیں۔"

اختر الایمان ۔ بمبئی

---

۲ نومبر ۱۹۹۱ء

"کتنے دن، برسوں بعد آپ کی تحریر دیکھنے کو ملی۔ آپ کا خط خاصی تاخیر سے پہونچا۔ اس پر ۲۷ ستمبر درج ہے۔ تیس سال بعد ہی سہی۔ 'سوغات کا احیاء، مبارک ہو۔ مگر بھائی یہ آپ کو کیا سوجھی۔ اتنی دیر میں REVIVAL تو میری یاد میں صرف سوفو کلیز سے منسوب ہے (شاید مجھے نام یاد رکھنے میں سہو ہو رہی ہو)

"سوغات" نے چونکا دیا۔ میں عموماً خطوط بنام مدیر نہیں لکھتا۔ پچھلے پچیس تیس برس میں شاید دو خط لکھے ہیں۔ ایک 'کتاب نما' کو کسی مسئلے پر اور دوسرا نہ جانے کس کو۔ بس جرائد پڑھتا ہوں اور خوش یا ناخوش ہو لیتا ہوں۔ اپنا کام بس اتنا ہے۔ مگر "سوغات" کے احیاء نے کئی سوال پیدا کر دیئے۔ کیا آپ واقعی اب بھی ہندوستان میں اردو ادب یعنی "غیر تجارتی مقاصد" پر اتنی رقم خرچ کرنے کی سکت رکھتے ہیں؟ شاید آپ کے مالی حالات بہت ہی اچھے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو مجھے بڑا اطمینان ہوگا۔

یقیناً بعض جریدے اپنے پرچم اڑائے جاتے ہیں۔ شب خون، شاعر، کتاب نما اور معنیٰ تبسم اور شہریار کی سالانہ جراءتِ رندانہ۔ علی گڈھ کا فکر و نظر صرف شششاہی ہے۔ (اس وقت رات بہت جا چکی ہے میں تھکا ہوا ہوں، ممکن ہے کئی اور نام ہوں جو یاد نہیں آ رہے ہیں) بہر حال یہ بڑا گھاٹے کا سودا ہے۔ اہلِ دل کیے جاتے ہیں۔

"سوغات" خدا کرے مستقل ہو جائے۔ بعض جرائد میں کمال کے پاسے آجاتے ہیں مگر جب ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے تو وہ بھی اسی طرح معدوم ہو جاتے ہیں، تاوقتیکہ مصنف کے مجموعوں میں شامل نہ ہو جائیں۔ اور سب کے کثیر الاشاعت منصوبے کہاں بن پاتے ہیں۔ بہر حال میں نے انجمن (ترقی اردو) کے کتب خانے میں اس کا ایک الگ خانہ کھلوا دیا ہے۔

بھائی، پچھلے برسوں میری فضول سی نثری تحریریں بہت زیادہ چھپی ہیں، مگر... خیر، میری "تخلیقی داستان" الگ ہے۔ شاید کبھی آپ کو سناؤں۔ یا آپ کہیں دیکھیں۔ اس وقت تو میں آپ سے تیس برس پہلے جا کر بات کر رہا ہوں۔ اور یہ مجھے بہت اچھا لگ رہا ہے۔ میں نہ جانے کن کن مرحلوں سے گذر کر.... کہیں بھی نہیں پہونچا ہوں یا..... معلوم نہیں!!

اختر الایمان کا خاکہ آپ نے دوبارہ چھاپا۔ اچھا کیا۔ مگر ۱۹۶۹ء میں اختر پہلی بار ہمارے پاس آئے تو اس کے کچھ مندرجات پر کسی قدر خفا تھے۔ میں نے کوئی غلط بات تو نہیں لکھی تھی، لیکن پہلا خاکہ تھا، ناشر کا اصرار تھا کہ جلد دیا جائے، کچھ باتیں "کچی پکی" لکھ گیا۔ ان سے بات کرنے کے بعد سوچا تھا کہ دوبارہ کچھ ترمیم کے ساتھ تو نہیں مگر ایک خاکہ اضافی لکھوں گا.... وقت نہ ملا۔ ۱۹۶۹ء کے بعد ان سے یہاں اور بیرون پاکستان خاصی طویل ملاقاتیں رہیں۔ یہاں وہ میرے گھر ہی قیام کرتے ہیں۔ نیا خاکہ ان سب کا احاطہ کرے گا۔

سائل دہلوی پر خاکہ ۱۹۶۱ء کے "ہم قلم" رائٹرز گلڈ کے جریدے، میں چھپا تھا۔ کئی جگہ نقل ہوا۔ اس وقت مجھے نہیں مل رہا ہے۔

میں راتیں، ہر رات اسپتال میں گذارتا ہوں جہاں میری والدۂ محترمہ ۳۰ جولائی سے بعارضۂ قلب صاحبِ فراش ہیں۔ صبح میں تھکا ہوا ہوتا ہوں۔ ایک عارضی سا ASSIGNMENT بھی کر رہا ہوں جس کے لئے ایک بینک میں بیٹھ کر دو ڈھائی گھنٹے گذارنے پڑتے ہیں۔ (یوں میں ۱۹۸۴ء سے ریٹائر ہو چکا ہوں)

گھر میں بیگم نے میری اسٹڈی STUDY بدل دی، سینکڑوں کتابیں، مسلیں، یادداشتیں اُلٹ پلٹ ہیں۔ ایک معاون ترتیب کے نام پر مزید خلفشار پیدا کر گیا۔ اب کسی اور کو لگا یا ہے۔ ہزاروں کاغذات میں "نامکمل سفر نامے، کئی خاکے، شعر، پرچے، پرزے، نہ جانے کیا کچھ۔ علاوہ کیریر سے متعلق کاغذات کے …… اس لیے ایک ڈیڑھ مہینہ انتظار کرنا پڑے گا۔ دعا کیجیے کہ میں آپ کو اگلے سال میں چند دوسرے خاکے بھی بھیج سکوں۔ ہنری ملر، چوائن لائی، مادام لوہسون، ڈاکٹر ہنری کیسنجر، جگر صاحب، فیض صاحب پر نامکمل مگر کئی کئی صفحات پر مشتمل …… بہت کچھ لکھ رکھا ہے۔ کچھ ۱۹۷۳ء کے سیلاب میں برباد ہو گیا جو ایک جگہ بند ٹوٹ جانے کے سبب میرے گھر کو بھی متاثر کر گیا تھا۔ وہ بڑی کہانی ہے۔ باقی انشاءاللہ آئندہ۔

اداریے میں 'سوغات' کے مندرجات پر تو کوئی تبصرہ کر ہی نہیں سکا …… بھئی پہلے خوش ہو لینے دیجیے۔"

آپ کا

عالی (کراچی)

پسِ نوشت: مجھ پر (اداریے میں) خاکے کے بعد آپ کا تبصرہ سر آنکھوں پر مگر میں "بے سخن" نہیں رہا ہوں …… شاید آپ تک بہت کچھ نہیں پہونچا۔ خیر …… میں نے بُرا نہیں مانا۔ !!

"گرامی نامہ تو بہت دن ہوئے مل گیا تھا، رسالہ اب کہیں جا کر ملا ہے۔ معلوم نہیں یہ محکمۂ ڈاک والوں کا کمال ہے یا آپ ہی کے ہاں سے رسالہ تاخیر سے پوسٹ کیا گیا —— بے حد شکر گزار ہوں کہ آپ نے مجھے یاد رکھا اور یاد کیا۔ رسالے میں آپ نے اتنا کچھ پڑھنے کے لئے یکجا کر دیا ہے کہ کرشمہ دامنِ دل می کشد …… والا حال ہے۔ میں نے ایک مرتبہ کہیں لکھا تھا کہ آج کل کے رسالوں کے ایڈیٹر پوسٹ مین کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ بند لفافوں کو دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ انہیں معلوم ہی نہیں ہوتا کہ لفافوں کے اندر کیا ہے۔ "سوغات" دیکھ کر پہلا خیال ذہن میں یہ آیا کہ ہاں اس کا کوئی ایڈیٹر بھی ہے۔ آپ نے جس سلیقے سے آج کے قاری کو معاصر ادب کی مختلف جہتوں سے روشناس کرانے کی کوشش کی ہے، ایک قاری کی حیثیت سے اس کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

آپ نے رسالے میں لکھنے کی جو دعوت دی ہے، اس کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ میں آجکل کچھ تحقیقی منصوبوں پر کام کر رہا ہوں، بس اس لمحے کا انتظار ہے جب تحقیقی کاموں سے اکتا جاؤں گا۔ پھر ویسی ہی تحریریں لکھوں گا جن کی تعریف کر کے آپ نے میرا حوصلہ بڑھایا ہے۔"

مشفق خواجہ۔ کراچی

۱۵، اکتوبر

"سونے اتفاق ہے کہ سوغات یہاں تقریباً سب کے پاس آ گیا لیکن مجھے کل شام ملا۔ یہاں اتنا صبر کہاں، اس لئے عرفان صدیقی سے لے کر میں نے اور میری بیوی نے پڑھ ڈالا۔ کتابت طباعت اچھی نہیں ہو سکی لیکن مشمولات اور تیور کے لحاظ سے بالکل دورِ اوّل کا رنگ ڈھنگ ہے۔ بہت خوشی ہوئی۔ امید اور دعا ہے کہ آپ اسے باقاعدہ ششماہی شائع کر سکیں گے۔

ضمیر الدین کے افسانے پھر سے پڑھے۔ بعض کو اب تک کئی بار پڑھ چکا تھا لیکن پھر پڑھا۔ کیا غضب کا افسانہ نگار ہم نے کھو دیا۔ ان کے خطوط سے بہت متاثر ہوا کہ اپنی بیماری اور موت کے IMMINENT ہونے کا ذکر کس ٹھنڈے اور MATTER OF FACT لہجے میں کیا ہے۔ مجھے ان کی بیماری کی خبر نہ تھی اس لئے جب ان کی موت کی خبر کراچی سے ملی تو زبردست دھکا لگا اور دیر تک ان کا غم کرتا رہا۔ "پہلی موت" اب بھی روزِ اوّل کی طرح تازہ اور انسانی المیے کے امکانات کی خبر سے بھرپور ہے۔ نیر مسعود نے اپنے رنگ میں ان پر اچھا لکھا ہے۔ لیکن شمیم حنفی مجھے سرسری لگے۔ خدا معلوم کیا بات ہے کہ وہ عمومیات اور تنقیدی عبارت آرائی سے آگے نہیں بڑھتے۔

اختر الایمان پر وارث علوی اور عزیز حامد مدنی پر شمیم احمد نے بھی متاثر نہیں کیا۔ موخرالذکر کے یہاں ہمیشہ TOO CLEVER BY HALF ہوتے کا انداز اور اپنے بھائی کے قدوقامت سائے کا احساس حاوی رہتا ہے۔ ٹی۔وی انٹرویو میں آپ نے غالباً شعوری طور پر اختر الایمان کو زیادہ بولنے کا موقعہ نہیں دیا اور جس بات سے انہوں نے اپنی بات شروع کی اس میں گرفت اور اختلاف کے امکان بھی بہت تھے۔

عرفان صدیقی ان دنوں بہت اچھی غزل کہہ رہے ہیں۔ یہاں بھی ان کی غزلیں سب پر بھاری نکلیں۔ عزیز حامد مدنی کی موت سے بھی مجھے بہت رنجیدہ کر گئی۔ افسوس کہ ان کی شاعری پر زیادہ لکھا نہ گیا۔

ان کی تنقیدی کتاب البتہ ذرا مایوس کن تھی ۔"

شمس الرحمٰن فاروقی ۔ لکھنؤ ۔

"یہ خوبصورت تحفہ پیغام مسرت لے کر آیا ۔ اختر الایمان ، ضمیر الدین احمد ، اور عزیز حامد مدنی سے متعلق پرچے کے مخصوص حصوں کے علاوہ آپ کا انتہائی فکر انگیز اداریہ خاص طور پر پسند آیا ۔ میری مبارکباد ۔"

بلراج کومل ۔ دلّی

"رسالہ خوب ہے ۔ اختر الایمان کے ساتھ آپ کا انٹرویو اچھا نہیں لگا ۔ وکیل کی جرح بن گیا ہے ۔ اختر صاحب کو آپ بولنے کا موقعہ ہی نہیں دیتے ۔ دوسری بات یہ کہ اختر الایمان کے دیباچے اتنے ناکارہ نہیں جتنا کہ آپ سمجھتے ہیں ۔ اختر صاحب بہت شگفتہ نثر لکھتے ہیں ۔ ان کی خود نوشت کا باب بہت اچھا ہے ۔ کاش وہ یہ سلسلہ جاری رکھیں ۔ اردو کو ایک قابلِ قدر سرگذشت مل سکتی ہے ۔

فاروقی کا مضمون اچھا ہے اور بعض باتیں فکر انگیز کہی ہیں ۔ فیض پر نارنگ کا مضمون ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے کی اچھی مثال ہے ۔ نارنگ ساختیات پر اچھا کام کر رہے ہیں اور وہ اس کام کے لئے COMPETENT بھی ہیں ۔ ابھی تو ہمارے ساختیات کی ساخت پرداخت کا کام چل رہا ہے اور لوگوں نے خواہ مخواہ اودھم مچا دیا ۔ صوتیاتی تنقید کے برعکس ساختیات میں مجھے دل چسپی ہے کیونکہ وہ اس قدر میکانکی نہیں ہوتی اور تصوّرات اور نظریات سے سروکار رکھتی ہے ۔ ضمیر الدین احمد کی کہانیاں خصوصاً "سوکھا ساون" تو غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کی آئینہ دار ہیں ۔ ان کے خطوط پڑھ کر میری آنکھوں میں آنسو آگئے ۔ ایک چھوٹی سی کتاب کی اشاعت اردو کے ادیب کا سدا سے ایک ایسا مسئلہ ہے جو بسترِ مرگ تک اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا ۔ میں خود ضمیر الدین احمد پر کچھ لکھنا چاہتا ہوں ۔ انتظار ہے کہ کسی سے ان کی کتاب مل جائے ۔

نیّر مسعود کا مضمون جیسا کہ خود انہوں نے اقبال کیا ہے ' رسمیہ ہے حالانکہ وہ افسانے پر بہت اچھا لکھتے ہیں جس کا تازہ ثبوت قمر احسن کے "شہر آہو خانہ" پر ان کا دیباچہ ہے ۔ اب قمر احسن سے اچھے افسانے آرہے ہیں ۔"

وارث علوی ۔ احمد آباد ۔

---

۱۵ ، اکتوبر سنہ ۹۱ء

"آج "سوغات" کا قیمتی تحفہ سرگودھا سے موصول ہوا ۔ دل باغ باغ ہوگیا ۔ جیسے

اچانک دو لاکھ روپے کی لاٹری نکل آئی ہو۔ میں نے ساری ڈاک چھوڑ کر پہلے اسے دیکھا اور اس کا سلسلہ فوراً اس دور سے جڑ گیا جب آپ نے "جدید نظم نمبر" شائع کیا تھا۔ نظم کے بارے میں چند ایسے مباحث کو جنم دیا تھا جن کی صدائے باز گشت برسے تک ادبی دنیا میں سنی جاتی رہی بلکہ اب تک سنی جا رہی ہے۔

فی الحال سوغات میں نے جستہ جستہ دیکھا ہے۔ اختر الایمان، عزیز حامد مدنی اور ضمیر الدین احمد پر گوشے بڑے بھرپور نظر آئے۔ شمس الرحمن فاروقی کا غزل پر مضمون اچھا لگا۔ آپ نے اداریے میں چونکانے والی باتیں لکھی ہیں لیکن یہ ضروری باتیں ہیں "ان پر غور ہونا چاہیئے" انہیں موضوع بحث بننا چاہیئے۔ ظ۔ انصاری اور ضمیر الدین احمد کے خطوط سے ان کی شخصیت کے بعض نادیدہ گوشے سامنے آئے۔

میں نے عرض کیا ہے کہ سوغات کی ورق گردانی کر سکا ہوں۔ یہ آہستہ آہستہ اطمینان سے پڑھنے کا پرچہ ہے۔ رُک رُک کر پڑھوں گا، گویا اس تمام عرصے میں آپ کے ساتھ رہوں گا۔ آپ نے یہ پرچہ چھاپ کر سابقہ دور کی یاد تازہ کر دی۔ میں اس کے لئے آپ کا ممنون ہوں۔ پوری اردو دنیا شکر گزار ہے۔ اسے جاری رہنا چاہیئے۔"

انور سدید۔ لاہور

۱۱ر اکتوبر ۱۹۹۱ء

"سوغات" کا افتتاحی شمارہ دیکھا۔ آپ کی ادبی اور صحافتی صلاحیتیں پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہیں۔ پچھلے دور پر تقریباً تین دہائیاں بیت گئیں لیکن آپ نے اب بھی جس فکری اور ذہنی توانائی کا ثبوت ان صفحات کی ترتیب میں دیا ہے وہ قابل داد ہے۔ حسب دستور بے باک نگاری بھی ہے اور جوہر قابل کی پرکھ اور تحسین بھی۔ اختر الایمان اور حامد مدنی کی شاعری اور ضمیر الدین احمد کے افسانے اسی خصوصی توجہ کے مستحق تھے۔ اسی کے ساتھ یہ کہنا بھی دل و جگر کی بات ہے کہ شاعری میں فیض کے علاوہ دورِ حاضر میں سب سے زیادہ داد و تحسین پانے والے "اختر الایمان آج کل بہت کم شاعری کرنے لگے ہیں"۔ آپ نے دل کھول کر ان کی بڑائی، اور بزرگی کا اقرار کیا لیکن ان کی شاعری کے موجودہ دور کے بارے میں اپنی ناآسودگی کا کھل کر اظہار بھی کیا ہے۔ آپ خود بھی تخلیق کار ہیں، اس لئے کہتا ہوں کہ اتار چڑھاؤ کے ایسے دور بھی تخلیق کے سفر میں آجاتے ہیں۔ یکساں طور پر قدر اول کی شاعری صرف بحیثیت مجموعی مانی جاتی ہے ورنہ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے" سب ایسی کیفیتوں سے دوچار ہو چکے ہیں۔ آپ نے نشان دہی

کر کے ناقدانہ فرض ادا کیا ہے، کوئی انہونی بات نہیں کہی ہے۔

اختر الایمان اور عزیز حامد مدنی کو ایک ساتھ جمع کر دیا ہے۔ ان میں عزیز حامد مدنی نسبتاً جوان تر ہیں، یہ اور بات ہے کہ وہ بہت جلد داغ مفارقت دے گئے۔ فکر و اسلوب و احساس سب میں ربط کے باوجود جو انفرادیت ہے وہ تقابلی مطالعہ چاہتی ہے۔ ہم تقابل سے گھبراتے کیوں ہیں۔ آپ نے یکجا شائع کر کے کم از کم ایک موقعہ تو فراہم ہی کر دیا۔

متفرق مضامین اور نظمیں، غزلیں بھی خوب ہیں، یعنی جاذب توجّہ ہیں، لیکن میں اس وقت کوئی تفصیلی تبصرہ کرنے سے معذور ہوں۔ بہ حیثیتِ مجموعی یہ شمارہ خاصے کی چیز ہے۔ مبارکباد قبول کیجئے۔"

علی جواد زیدی

"ضمیر الدین احمد کے افسانے ایک ساتھ پڑھ کر احساس ہوا کہ ہمارے درمیان سے کتنا بڑا افسانہ نگار اُٹھ گیا۔ شاید افسانہ نگار نے ہمیں سزا دی ہے کہ لو اور نہ پہچانو ہمیں۔

اختر الایمان پر وارث علوی کا مضمون بیحد وقیع ہے۔ بہت سنجیدگی سے ڈوب کر لکھا ہے انہوں نے ایک ایسے دور میں جب عملی تنقید عنقا ہو گئی ہے، ایسے مضامین کو چاہ کر پڑھنا اور سینت کر رکھنا چاہیئے۔

'سوغات' جاری رہے تو اپنی برادری کے درمیان ہونے کا احساس ہوتا ہے۔"

شفیق فاطمہ شعریٰ (حیدرآباد)

"سوغات" کی خوب تجدید کی ہے۔ اس کا پچھلا دور آنکھوں میں پھر گیا۔ میں آپ کا خط آنے سے پہلے ہی اس رسالے کے بارے میں اپنے تاثرات اپنے کالم میں قلمبند کر چکا تھا۔ جس کا تراشہ آپ کو بھیج رہا ہوں۔

"سوغات" اتنا خوب پرچہ ہے، آپ کو فرمائش کرنے کی ضرورت نہیں۔ تو داس میں لکھنے کو جی چاہتا ہے۔ آئندہ مہینوں میں جو سرزد ہوا پیش خدمت کر دوں گا۔

آپ کے رسالے کے صحیح قاری اور قلم کار تو لاہور کی حد تک ہی ہو سکتے ہیں۔"

انتظار حسین۔ (لاہور)

"چند ماہ پہلے آپ کا خط ملا تھا اور اس میں "سوغات" کے احیاء کی خوش خبری تھی۔ اب چند دن ہوئے رسالہ بھی ملا ہے۔ آپ ایک جاندار" اہم" "تازہ اور وسیع رسالہ ترتیب دینے میں ایک بار پھر کامیاب ہوئے ہیں اللہ آپ کی یہ طاقت برقرار رکھے۔"

صلاح الدین محمود (لاہور)

"سوغات" کی اپنی ایک روایت ہے اور اس کا دورِ نو اس روایت کی تجدید کرتا ہے۔ پرانی یادیں تازہ ہو گئیں۔ ایک عرصے بعد اتنی ساری اچھی چیزیں ایک ساتھ پڑھنے کو ملیں۔"

رشید امجد۔ راولپنڈی

"پرچہ ان مجبوریوں کو چھوڑ کر، جن کا آپ نے خود اپنے مکتوب میں ذکر کیا تھا، توقع کے مطابق اور ویسا ہی ثابت ہوا، جیسا آپ کے نام اور سابقہ سوغات کی روایت تھی۔ جب ایک ایسا دور ہو کہ پت جھڑ عروج پر ہو تو اس وقت ایسا پرچہ نکال لینا بڑا کام ہے۔ ایک انٹلکچوئیل پرچے کی صورت میں اس سے زیادہ ثبوت کیا ہو سکتا ہے کہ اس میں افسانہ ہے ہی نہیں۔ ہم تو "نیا دور" میں باوجود خواہش کے آج تک ایسا نہیں کر سکے۔ ورنہ افسانے تو پرچے کی بکری کا واحد وسیلہ خیال کیے جاتے ہیں۔ آپ نے تو اختر الایمان کا اپنے انٹرویو میں "گھیراؤ" کر لیا۔ مجھے بڑا ہی سخت انٹرویو محسوس ہوا۔ اداریے میں آپ نے بعض شریک تحریروں اور بعض نکتوں کو خوب اٹھایا ہے۔

غرض کہ سوغات دیکھ کر جگر صاحب کا ایک شعر ذہن میں آیا ہے

غنیمت ہے کہ اس دورِ ہوس میں — ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے

شمیم احمد۔ کراچی۔

"سوغات" کے اس نئے روپ سے متاثر ہو کر ایک قطعہ تاریخ پیش خدمت کر رہا ہوں۔

لوٹ آیا ہے زلیخا کا شباب — یا زمانے نے الٹ دی ہے نقاب

سرِ انگشت و قلم نے لکھا — سالِ تجدید کا "سوغات کتاب"

۳۱ + ۱۹۶۰ = ۱۹۹۱ء

عزیز تمنائی

"سوغات" کا یہ تجدید نامہ کچھ اس قدر خیال انگیز اور منتخب ترین تحریروں کا مجموعہ ہے کہ پورا رسالہ پڑھے بغیر کسی طرح کی رائے دینا رسالے کی اہمیت کو نظر انداز کرنے کے بھی مترادف تھا اور بے معنی بھی۔ سوغات کے اس شمارے نے نہ صرف یہ کہ اس رسالے کے دورِ اوّل کی یاد اور معیار کو تازہ کیا ہے بلکہ ہم جیسے اچھی تحریروں کے بھوکے پیاسے لوگوں کی ذہنی اور جذباتی شکم سیری کا بھی سامان فراہم کیا ہے۔ اس سلسلے میں آپ کی بات سے اتفاق کرتے ہوئے اس کے علاوہ اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ میں بھی اپنے آپ کو اس سخت جان اور رہٹ دھرم اقلیت میں شامل ایک فرد

ہونے کا اعتراف کرتا ہوں اور اس اعتبار سے غیر عقلیت پسند بھی کہ اپنی مٹتی ہوئی زبان کی سرگرمیوں کو اسی طمطراق اور دل جمعی سے جاری رکھنے کے فریب میں مبتلا رہنا چاہتا ہوں جس طمطراق سے دنیا کی کسی بھی بڑی زبان کا بولنے اور پڑھنے والا اپنی زبان کو ہی اپنے وجود کا اثبات جانتا ہے۔

آپ کا اداریہ ایک ساتھ بہت سے مسائل اٹھاتا ہے۔ یہ مسائل ہر چند کہ مضامین کے حوالے سے اٹھائے گئے ہیں لیکن موجودہ ادبی منظر نامے پر دھند میں چھپے ہوئے بہت سے گوشے ابھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ سر دست صرف یہ اندازہ لگا سکتا ہوں کہ آپ اگلے شماروں میں ان موجودہ ادبی مسائل و مباحث سے متعلق مضامین کو رسالے کے THRUST AREA کی حیثیت دیں گے۔ اختر الایمان کے گوشے میں بعض چیزیں اچھی اور بہت اچھی ہیں اور بعض کم زور۔ جمیل الدین عالی کا خاکہ ان سب میں حسنات ہے۔ اس میں صداقت تے اپنائیت کا اسلوب کیسے اپنائے رکھا ہے؟ اس توازن کی داد عالی صاحب کو زیادہ سے زیادہ دی جا سکتی ہے۔ وارث علوی کا مضمون بغیر کسی دعوے کے تنقیدی تجسس اور بالغ نظر قاری کی بے لوث دریافت کا تاثر دیتا ہے۔ اس لئے غیر ضروری اصطلاحات پیچیدہ بیانی اور ادبی تصورات و نظریات کی عملی کھتونی سے ماورا ہے۔ یہ بات اس لئے نہیں لکھ رہا ہوں کہ وارث علوی کی تنقید خدا نخواستہ اس طرح کی ہوتی ہے بلکہ اس لئے کہ تنقید کا کاروبار آج کل کچھ ان ہی گورکھ دھندوں کا نام ہو کر رہ گیا ہے۔ اس لئے جو شخص بھی اس ڈگر سے اپنے آپ کو الگ رکھنے کی کوشش کرتا ہے وہ اچھا لگتا ہے۔ عزیز قیسی کا مضمون پہلے کہیں پڑھ چکا تھا اب دوبارہ پڑھا کہ شاید اپنی رائے پر نظر ثانی کر سکوں، مگر دوسری قرأت پہلے سے زیادہ انکشافی نکلی اور نتیجے کے طور پر اس مضمون کو مزید ناپسند کیا۔ رفعت جاوید کا مضمون البتہ میرے لئے معلوماتی بھی ہے۔ اور اختر الایمان کو شخصی اور شعری طور پر سمجھنے کے بعض نئے گوشے بھی سامنے آتے ہیں۔

ضمیر الدین احمد والے گوشے کی کیا داد دوں ـــــــــ جو ذرہ جس جگہ ہے وہیں آفتاب ہے۔ "ڈرائنگ نمبر" کے علاوہ سارے افسانے اعلیٰ درجے کے ہیں۔ شمیم حنفی نے ان افسانوں کی اہمیت کو کئی سال پہلے واضح کیا تھا یہ نوٹ بھی، میں نے اسی وقت پڑھا تھا۔ نیّر مسعود کے نوٹ میں بعض تجزیاتی گوشے سامنے آئے ہیں۔ جن نکات پر انہوں نے اپنے مختصر مضمون کا ڈھانچہ کھڑا کیا ہے ان کو بنیاد بنا کر ضمیر الدین احمد کی ادبی اہمیت کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ افسانے میں نثر کی قوت، بیانیہ

میں راوی کے موجود اور غیر موجود ہونے کا مسئلہ۔ جزئیات کی مدد سے سحر آفرینی اور واقعات اور کرداروں کی مناسبت سے زبان کے آہنگ میں تبدیلی جیسے مسائل کیا ہیں اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کے حوالے سے ان مسائل کو کیوں کر سمجھا جاسکتا ہے؟ ان باتوں کو افسانے کی تنقید میں ہنوز پورے طور پر استعمال نہیں کیا گیا۔ نیر مسعود کے اس مضمون کو اس جہت میں ایک اہم کوشش کا نام دینا چاہیئے۔ ضمیر الدین احمد کے خطوط تو صاحب، میرے لیئے ان کے بعض افسانوں سے زیادہ چونکانے والے نکلے۔ موت کا زمانہ متعین، اور یہ شخص بغیر کسی ترحم طلبی کے روحانی ذہنی اور جذباتی توازن اور اطمینان کے ساتھ نارمل انداز میں باتیں کر رہا ہے۔ حد یہ کہ موت سے محض چند دن پہلے تک بھی یہی صورت ہے۔

عزیز حامد مدنی پر شمیم احمد کا مضمون اچھا ہے مگر اتنا عمدہ نہیں جتنا شمیم احمد کے مضامین ہوتے ہیں۔ اردو غزل پر شمس الرحمن فاروقی کا مضمون بحث طلب ہے۔ یہ خیال کہ غزل گویوں کی "نئی نسل کے پاس اپنا کوئی نقاد نہیں ہے جو اس نسل کی مخصوص پہچان کو بیان کر سکے یا کوئی پہچان وضع کرے" مضمون میں فاروقی صاحب نے ہر چند کہ اس کو تاریخی اصول نہیں بتایا ہے کہ ہر نسل کا کوئی اپنا نقاد ضرور ہونا چاہیئے مگر وہ ایک سے زیادہ بار اس بات پر اصرار کر چکے ہیں۔ مجھے بھی ذاتی طور پر جدید غزل کی عمومی خصوصیات بلکہ صفات ہی کی توسیع بعد کی نسل کی غزل میں نظر آتی ہے، تاہم ہر نسل کے لیئے نہ تو نئے نقاد کی بات مجھے اہم معلوم ہوتی ہے اور نہ اوپر سے "پہچان وضع" کیئے جانے کی بات

نارنگ صاحب کا مضمون ساختیاتی تنقید کی عملی صورت ہے اور اس اعتبار سے پہلی اور اہم کوشش ہے کہ ان تصورات پر بہت سے مضامین لکھے جانے کے باوجود ساختیات اور مابعد ساختیات پر عملی تنقید کی یہ صورت پہلی بار سامنے آئی ہے۔

غزلوں اور نظموں کا حصہ اچھا ہے۔ نظموں میں محمد علوی، شائستہ یوسف اور قاضی سلیم اور غزلوں میں ساقی فاروقی اور عرفان صدیقی زیادہ پسند آئے۔ خلیل مامون کی زیادہ تر تحریریں قابل توجہ ہیں۔ مغنی تبسم کا مضمون اور محمود ہاشمی کا تبصرہ دونوں غور اور توجہ سے پڑھے۔ ایک سے لطف لیا اور دوسرے سے معلومات حاصل کیں۔"

ابو الکلام قاسمی۔ علی گڑھ

۱۱ر نومبر

"تمہارا آدمی" معنی تبسم (کہ میرا آدمی بھی ہے) سوغات لے کر آیا (آہ کہ یہ شمارہ کتابت کی کئی فاش غلطیوں سے لبالب بھی ہے) خدا کے لئے کاتب صاحب کو سخت نصیحت کرو اور یہ بتاؤ کہ کتابت کے بعد ان چیزوں کو دیکھنے والا بھی کوئی تھا کہ نہیں یعنی "آدمی" کوئی ہمارا دم تصحیح بھی تھا.... تم نے اپنی چیزیں تو نیلی روشنائی سے درست کر دی ہیں مگر میں اپنے مندرجہ ذیل اشعار (جن پر مجھے واقعی فخر ہے) کہاں کہاں درست کرتا پھروں گا۔ اس لئے اس خط میں انہیں دوبارہ لکھ رہا ہوں کہ وہ لوگ مجھے معاف کر دیں جنھوں نے مجھے "بے وزن" سمجھ لیا تھا:۔

ع میں جس توقف میں تھا اس میں کچھ اور بھی قیدی تھے
میں جس خواب میں تھا اس میں دروازہ کوئی نہ تھا

ع چیزوں کے انبار لگے تھے خلق آرام سے تھی
اور مجھے یہ رنج وہاں افسردہ کوئی نہ تھا

بہت سی باتوں کی طرح اختر الایمان کے بارے میں بھی میرے اور تمہارے خیالات یکساں یا تقریباً یکساں ہیں۔ تمہارا "مکالمہ" ایک طرح کا محاکمہ ہے جو مجھے پسند ہے۔ تم نے "سوال" کا معیار بلند رکھا بلکہ اپنے سوالوں کے کئی عمدہ عمدہ جوابات خود ہی دیتے رہے۔ اختر الایمان کو بولنے کا موقع نہ دیا۔ گفتگو میں آدمی آنکھوں اور ہاتھوں وغیرہ سے بھی بات کرتا ہے۔ کچھ باتیں دہراتا ہے، کچھ لفظ چباتا ہے۔ اگر اسے بالکل یوں ہی چھاپ دیا جائے تو بات تشنہ تشنہ سی لگتی ہے۔ اس لئے EDIT کرنا ضروری ہے جیسے "پیرس ریویو" والے کرتے ہیں تاکہ کھردرا پن نکل سکے۔ مجھے اس کھردرے پن کا شکوہ ہے۔ مگر کہنے دو کہ تمھارے سوالات معیاری تھے اور اختر الایمان کے جوابات اتنے معیاری نہیں تھے۔

کبھی کبھی تو یوں لگا جیسے وہ پچاس سال پرانی "نظم اور غزل کی بحث" ہی سے باہر نہیں نکلے۔ خیر! وارث علوی، عزیز قیسی، عالی اور رفعت جاوید نے محنت سے لکھا ہے۔ غرض کہ اختر الایمان "پر" لکھی گئی ہر چیز اچھی ہے۔ ضمیر کا گوشہ بھی بہت اچھا لگا۔ سارے افسانے پسند آئے۔ نیر مسعود شمیم حنفی کے تبصرے اور اداریے میں تمہارا تبصرہ دیکھ کر مرحوم خوب خوب مگن ہوتے۔ دس دن ہوئے سادی ضمیر سے فون پر گفتگو ہوئی۔ وہ بھی رسالہ پڑھ چکی ہیں۔ دو تین ہفتے ہوئے میں ضمیر کی قبر

دیکھنے گیا تھا۔ تازہ پتہ لکھ رہا ہوں ان کا:۔

قبر نمبر ۸۳۶۶۷

ہنڈن سیمٹری

لندن - NW7

مدنی صاحب پر شمیم احمد نے بھرپور مضمون لکھا ہے۔ شمیم احمد اور عالی کی طرح مدنی صاحب سے بھی میرے گہرے مراسم تھے۔ ان کی غزلوں کے پچاسوں اشعار مجھے حفظ ہیں مگر (پانچ سات نظموں کے علاوہ) ان کی نظموں کا میں اندر سے کبھی قائل نہ ہو سکا۔ اسلوب کی بوریت کے علاوہ علمیت کا "بوجھل پن" بھی مجھ سے ہضم نہیں ہوتا، پھر فارسی آمیز کلاسیکی انداز میں وہ جوتوں سمیت دھنسے ہوئے تھے۔ ہزار بار گفتگو کر کر کے خط لکھ لکھ کے اپنے یہاں ٹھہرا ٹھہرا کے میں نے یہ تمام چیزیں انھیں سمجھائیں۔ وہ روٹھ جاتے تھے، خفا ہو جاتے تھے کہ انہیں اپنے پڑھے ہوئے لفظ پر بہت ناز تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ عالم تھے۔ مگر آخر آخر میں بہت OUT OF DATE ہو گئے تھے۔ پھر ان کے یہاں بے شمار غلطیاں زبان، اوزان اور بیان کی ہیں جنہیں دیکھ کر دکھ ہوتا ہے۔ فیض اپنے نغمے کے ریلے میں اپنی زبان و بیان کی غلطیوں کو بہالے جاتے ہیں مگر مدنی اپنی نظموں کے (پانچ سات یا زیادہ سے زیادہ دس بارہ نظموں کو چھوڑ کے) منجمد اظہار کی برف میں سنگ وحشت کی طرح مقید ہیں۔

۱۹۸۳ء میں ایک رات کے لئے میرے یہاں ٹھہرے۔ ۲، ۳ مہینے پہلے اپنی کتاب "نخلِ گماں" مجھے بھیج چکے تھے۔ اور میں حسب عادت کہیں پنسل سے کہیں روشنائی سے (کتاب پڑھتے وقت) اپنے تبصرے زبان و بیان و خیال و احساس کے بارے میں لکھ چکا تھا حاشیے میں۔ لکھ کر بھول چکا تھا۔ پھر خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ ان کے اعزاز میں گُنڈی (یعنی میری بیوی گن ہلڈ جو ان کی بہت دوست ہیں، آہ کہ وہ چلے گئے) نے کھانا پکایا اور میں نے عبداللہ حسین اور شہرت بخاری اور معنت خور احمد فراز کو بھی بلالیا۔ کھانے کے بعد (اردو رسم کے مطابق) شعر و شاعری کا دور چلا۔ جب ان کی باری آئی تو انہوں نے مجھ سے کہا "بھئی ذرا میری کتاب دینا" میں اٹھ کر اپنے بکف شیلف سے کتاب اٹھا لایا اور ان کے حوالے کر دی۔ بالکل بے دھیانی میں۔ وہ ورق الٹتے جاتے تھے اور "جی۔ جی" کرتے جاتے تھے کہ میں نے حاشیے میں غلطیوں کی نشاندہی نہایت بے باکی سے کر دی تھی مگر مجھے معلوم نہ تھا کہ وہ

یوں دیکھ لیں گے۔ میں تو کوئی باقاعدہ تبصرہ کرنا چاہتا تھا جس میں پہلے اچھائیوں کا ذکر کرتا پھر غلطیوں کی طرف توجہ دلاتا۔ وغیرہ وغیرہ۔ غرض کہ اس طرح کی وزن کی غلطیاں ع "بگڑی جو کہیں درست عیاری" یا "کھانے کی میز پر پھلوں میں" یا "منزل سے یک دگر ہوتی ہے" یا ع "سائنس کے خواب ناک بھون" اس طرح کے ایک نہیں "۴۰" مصرعے اور ہیں۔ اس ایک کتاب میں۔ اس کے علاوہ بیان و زبان کی "۴۶" غلطیاں الگ ہیں۔ غرض کہ طبیعت جھک ہو جاتی ہے۔ وہ "خیال" کے آدمی تھے اور نظم میں زبان و بیان گلے گلے انہیں منہ چڑاتے نظر آتے تھے۔ میں بھی "احساس و خیال" ہی کا آدمی ہوں۔ اور اثر لکھنوی ٹائپ کے سے "زبان درازوں" کا سخت مخالف مگر یہ نہ بھولنا چاہئے کہ خیال و احساس کے VEHICLES صرف تخلیقی الفاظ ہیں اور ان سے "آشنائی" (گہری آشنائی) ضروری ہے۔ اگر مجھے "خیالات" درکار ہوں گے تو سیاسیات عمرانیات، اسلامیات، (یا دینیات) کے اساتذہ سے رجوع کروں گا۔ شاعری میں پہلی اور آخری چیز "شاعری" ہوتی ہے۔ اس سے کم آپ مجھے عنایت فرمائیں گے تو میں شکوہ سنج رہوں گا۔ میں اخلاقیات، جنسیات، طبیعات وغیرہ سے نہیں بہل سکتا۔ شاعری میں علم کو شعر کا یا مصرعے کا تابع ہونا چاہئے ورنہ آدمی عبدالعزیز خالد بن کر رہ جائے گا۔

---

۲۲ نومبر ۹۱ء (ٹیلیفون کے چھ دن بعد) کاش میں فون پر تم سے گفتگو نہ کرتا (ویسے تیری آواز ملے اور مدد یہے) یعنی بات ادھوری ہی رہ گئی مگر قلم سے دور رہنے کا جواز مل گیا۔ (یہ کہ پیدائشی کاہل ہوں...... ساری باتیں (ساری کیسے ہو سکتی ہیں؟) منہ زبانی ہو گئیں.......

اب مضامین والے حصے میں آجاؤ:۔ پتہ نہیں تم نے کیوں یوسفی صاحب کو نارنگ، ضمیر مسعود، اور شمس الرحمان کے ساتھ بریکٹ کر دیا ہے۔ جس کتاب سے تم نے یہ مضمون لیا ہے اس کا نسخہ وہ مجھے دے گئے تھے اور پڑھ پڑھ کے ان کے گھر جا جا کے، بھابی سے گاجر کا حلوہ کھا کھا کے اس کتاب پہ داد کے ڈونگرے برسا چکا ہوں۔ ان کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ ان سے بڑھ کر شگفتہ نثر لکھنے والا مزاح نگار اردو نے پیدا نہیں کیا۔ میں نے مستی میں ان سے یہاں تک کہہ دیا (اور کہہ کر پھنس گیا ہوں) کہ "پوری کتاب میں سے کسی ایک صفحے کی نشان دہی کر دیجئے کہ میں اسی رشتے سے آپ کے اسلوب اور علم اور تدبر کا سراغ لگا سکوں اور اسی بہانے اپنی نثر کا کمال بھی دکھا سکوں" کہنے لگے "۳۱۳"۔ یہ کہہ کر وہ تو پاکستان

چلے گئے اور میں کہ نہ تین میں نہ تیرہ میں، ایک سال سے خالی صفحے کے سامنے بیٹھا ہوا ہوں۔ ادھر تم نے تقاضہ کر دیا ہے ان پر مضمون کا۔ خدا کے لئے مجھ پر پریشر نہ ڈالو۔ وہ دو سو صفحے نثر کے (جو بازگشت و بازیافت) میں نے لکھے ہیں وہ تیئیس سال میں لکھے گئے ہیں۔ میں شاعر ہوں بس۔ اور کچھ نہیں۔ بالکل نہیں۔ بالکل کچھ نہیں۔ مگر ان کی یعنی یوسفی صاحب کی کاہلی کا قصّہ بھی سن لو۔ ایک بار رات کے گیارہ بجے ان کا فون آیا۔ "ساقی، میں تم پر ایک مضمون لکھنا چاہتا ہوں" ظاہر ہے، میں ایسا مست ہوا کہ میرے نطق نے میری زبان کے بوسے لینے شروع کر دیے۔ انہوں نے مسلسل چار اتواروں کو بلا بلا کر آٹھ کیسیٹ بھرے اور ہر طرح کی گفتگو میری ریکارڈ کر لی۔ ادھر دھمکی دے کر گئے ہیں کہ پاکستان میں بیٹھ کر پہلا مضمون مجھ پر ہی ہوگا۔ اس بات کو چار برس ہو گئے (یعنی ریکارڈ کرنے اور یوسفی صاحب کی پاکستان کو مراجعت کے درمیان چار برس کا فاصلہ ہے) میں تو شرم سے تقاضا نہیں کرتا مگر تم تو انہیں یاد دہانی کراؤ۔

نیّر مسعود کے مضمون پر تبصرہ ضروری ہے اور مسٹر نیّر مسعود کی تعریف بھی مجھ پر فرض ہے کہ اس مضمون سے میں نے استفادہ کیا اور یہ بھی میرے لاشعور کی "ڈسٹ بن" کا ایک حصّہ بن گیا ہے اور گاہے گاہے کرسی سے جھک کر اس ڈسٹ بن سے یہ مڑے تڑے کاغذات نکالوں گا، ان کی شکنیں درست کروں گا اور ان سے سیکھوں گا۔ (مگر یہ بھی صحیح ہے کہ یہ کم بخت مضمون تشنہ ہے)

اس سے قبل کہ میں گوپی چند نارنگ کے بارے میں کچھ لکھوں، مناسب ہے کہ میں شمس الرحمان کے اس دوسرے درجے کے مضمون سے درگزر کرتا چلوں کہ وہ ہماری تنقید کی آبرو ہیں اور انہیں مدیروں کے تابڑ توڑ خطوط (چاہے وہ مدیر محمود ایاز ہی کیوں نہ ہو) اور فنون (فن کی جمع) کا ڈٹ کر مقابلہ کرنا چاہیئے اور ایسے مضمون پر اکتفا نہیں کرنا چاہیئے جس پر سوچنے اور "سچوانے" کے عناصر شامل نہیں۔ اس قسم کی باتیں وہ اپنی گفتگو، اپنے خطوط اپنے مضامین میں دس بار (جی نہیں بارہ بار) پہلے بھی کر چکے ہیں۔ دنیا جانتی ہے کہ شمس الرحمان کی میرے دل میں کتنی عزّت ہے افسوس کہ اس مضمون سے اس عزّت میں مزید اضافہ نہیں ہوا۔

تم نے لکھا ہے "لے دے کے ایک مجروح رہ جاتے ہیں، لیکن ان سے "غزل کا ایک دور نہیں قائم ہوتا۔" اس سلسلے میں بس ایک ہی معتبر نام ہے اور وہ ہے فیض کا۔" مجھے کہنے دو کہ میں تم سے متفق

نہیں ہوں۔ صرف فیض سے بھی غزل کا ایک دور قائم نہیں ہوتا۔ فیض مجروح اور پارلی مل ملاکر ایک دور ضرور بناتے ہیں۔ آگے چل کر شمس الرحمٰن نے لکھا ہے کہ "...... فیض کے روایتی استعاروں اور پیکروں میں سیاسی معنے تو ہم نے بھرے ہیں" اور تم نے اختلاف کیا ہے کہ "فیض کی شاعری میں سیاسی معنی ہماری کوشش کے بغیر بھی موجود ہیں ..... فیض نے اپنی شاعری میں پیکروں اور استعارات کا استعمال "یقیناً" سیاسی معنوں میں کیا ہے ..." میرا اپنا خیال یہ ہے کہ دونوں جملوں (یا تینوں جملوں) میں ایک ایسی قطعیت اور حتمیت ہے کہ مجھ جیسے شک اور شبہے میں پلے بڑھے قاری کو الجھن ہوتی ہے۔ اگر شمس الرحمٰن کے جملے میں لفظ سیاسی سے پہلے "بیشتر" یا "اکثر" کا لفظ ہوتا اور تمہارے دوسرے جملے میں "یقیناً" کی جگہ "بیشتر" یا "اکثر" کا لفظ ہوتا تو مجھے تم دونوں سے متفق ہونے میں دیر نہ لگتی (تمہارے پہلے جملے میں "بھی" کی موجودگی نے ضدی خیال کو نرمادیا ہے) ایک بات یاد دلانا چاہوں گا کہ صرف فیض ہی نے نہیں بلکہ تمام ترقی پسندوں نے (اپنے ہنٹر گھما گھما کے) ہمیں مجبور کیا تھا کہ ہم ان کی تحریروں میں سیاسی معنی[1] ضرور ڈھونڈیں۔ یہی ان کی چندروزہ کامیابی کا راز بھی تھا اور یہی ان کی ناکامی کا المیہ بھی۔

[نوٹ: آگے کی چند سطریں جو گوپی چند نارنگ کے مضمون کے متعلق ہیں "ساختیات پس ساختیات :: ..... پر آراء کے ساتھ دے دی گئی ہیں۔ (ادارہ)]

یہ خط ادبی حکایات LITERARY ANECDOTES سے بھرا ہوا ہے (کم از کم مجھے یہ شبہ ہو چلا ہے!) اس لئے ایک حکایت اور سہی۔ چار پانچ سال ہوئے، نارنگ ایک رات میرے یہاں ٹھہرے۔ صبح ناشتے کی میز پر میں نے ان سے کہا کہ "رسالوں سے، اخباروں سے اور ادیبوں، شاعروں کے خطوط سے مجھ تک یہ بات پہونچی ہے کہ تم نے ایک دو شاعروں ادیبوں کے نام ان سے ہوائی جہاز کے ٹکٹ لے کر اور پیسے لے کر آگے بڑھائے ہیں۔ خدا کرے یہ غلط ہو۔ مگر اس قسم کی افواہیں جب نقاد کے نام سے لپٹ جاتی ہیں تو نقاد کا اعتبار کم ہو جاتا ہے۔ میں تمہارا محاکمہ نہیں کر رہا ہوں کہ غلطیوں سے میری زندگی بھی پاک

---

[1] ایسا کہنے اور کرنے والوں میں فیض کا نام شامل کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے ——— (ایاز)

نہیں بلکہ میں ان میں گلے گلے ڈوبا ہوا ہوں۔ مجھے جواب نہ دو کہ میں تمہاری دوستی کی قدر کرتا ہوں۔ مگر کچھ ایسا کرو کہ یہ افواہیں تمہارا اور تمہارے دوستوں کا پیچھا نہ کریں۔" وہ بہت اچھے دوست ہیں (یعنی کم از کم میں یہی سمجھتا ہوں) انہوں نے میرے خلوص کی گرمی کو محسوس کیا اور مجھے اپنے جواب کے امتحان سے گزارنے کی بجائے فرمائش کی کہ میں انہیں کتابوں کی مشہور دکان DILLON'S تک لے چلوں۔ میں نے اپنی پائپ کا کش کھینچا (ہائے پائپ، وائے پائپ، بھاڑ میں جائے پائپ) اور پوچھا "کیوں؟" کہنے لگے "ساختیات پر کچھ کتابیں خریدنے جا رہا ہوں"۔ مجھے کیا معلوم تھا کہ آئندہ پانچ سالوں تک وہ ساختیات اور پس ساختیات کا عذاب اردو پر نازل کریں گے۔ ورنہ کار بجلی کے کھمبے سے ٹکرا دیتا اور اردو ادب ان کے "ساختیات، پس ساختیات" سے اور میری بری شاعری سے محفوظ ہو جاتا اور منورما (ان کی بیوی) اور گن ہلڈ (میری بیوی) انشورنس کے لاکھوں میں نہاتی ہنستی خوشی زندگی کے بقیہ ایام گزار دیتیں۔

نارنگ پر فقرے بازی کے بعد ضروری ہو گیا کہ میں اس مشہور فقرے کا ذکر بھی کر دوں جو میں نے شمس الرحمن پر چھ سات جملے پہلے چست کیا تھا (یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ نارنگ اور شمس الرحمن میں جنگ چھڑی ہوئی ہے کہ سرور صاحب کے بعد بھارت میں سب سے بڑا نقاد کون ہے۔ ان دونوں کو مژدہ کہ تنقید کے وارڈ سے میں بھی کھڑا ہو رہا ہوں اور گورکھپور کا ہوں!) یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب شمس الرحمن پرانی دلّی کے ایک مکان میں مقیم تھے اور میں ان کے یہاں مقیم تھا۔ انہوں نے میرے اعزاز میں (یعنی انہوں نے کہا یہی تھا، حالاں کہ یہ خود ان کے اعزاز میں تھا) عشائیہ دیا، نارنگ، محمود ہاشمی، محمد علوی، مین را، کمار پاشی وغیرہ سب مدعو تھے۔ شمس الرحمن اپنی کتاب "عروض، آہنگ اور بیان" مجھے لندن بھیج چکے تھے۔ اس کتاب کے پہلے صفحے پر (۲۱ اگست ۱۹۷۷ء) نیلی روشنائی سے یہ بھی لکھا ہوا تھا "اپنے پیارے ساقی کے لئے تاکہ وہ بھی تھوڑا بہت سیکھ لے۔" اور میں "بدلے" کی آگ میں جل رہا تھا۔ اس سے پہلے وہ اپنی رباعیات "چار سمت کا دریا" بھی بھیج چکے تھے۔ غرض کہ جب محفل شباب پر تھی تو میں نے عرض کیا "معزز حضرات، شمس الرحمن نے مجھے ذلیل کرنے کے لئے اپنی رباعیوں کی کتاب بھیجی تھی۔ اس کتاب کے آخر میں "میزان اوزان" بھی ہے اور یہ بھی درج ہے کہ اس کتاب میں چوبیس اوزان استعمال کئے گئے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ مصنف نے سب رباعیوں کی تقطیع بھی کتاب میں شامل کر دی ہے۔ مختصر یہ کہ بحر اور وزن کے بارے میں مجھے اپنی جہالت پر سخت شرمندگی ہوئی۔ اصل میں

یہ کتاب مجھے شرمندہ کرنے کے لئے ہی لکھی گئی تھی مگر میں کبھی ہار ماننے والا نہیں۔ دفتر سے چھٹی لے کر بیٹھ گیا اور ایک ہی دن میں فیتے سے ناپ ناپ کے ان کی رباعی پر رباعی کہدی۔" (فقرہ اب آنے ہی والا ہے) "جہاں تک معنی کا تعلق ہے، نہ ان کی رباعیوں میں ہے نہ میری۔"

مغنی تبسم کا مضمون اتنا بھاری بھرکم ہے کہ جب جب شروع کرتا ہوں، خوف سے گگھی بندھ جاتی ہے مگر تین ماہ میں رینگ رینگ کر دوسرے صفحے تک پہونچ گیا ہوں۔ اگلی صدی تک ختم کرلوں گا اور مژدہ دوں گا۔"

نظیر صدیقی کا مضمون محنت سے لکھا گیا ہے۔ ممکن ہے تم جیسوں کے لئے نہ ہو، مگر مجھ جیسوں کے لئے بہت معلوماتی ہے۔ دو سال ہوئے چین سے ان کے دو خط آئے تھے۔ یہ مضمون اصل میں ان کا تیسرا خط ہے جس میں انہوں نے لکھا ہے کہ وہ اور ان کا ذہن دونوں خیریت سے ہیں۔

"آفاق نوا" پر محمود ہاشمی نے باقاعدہ مضمون لکھا ہے اور ایک بہت اچھی اور انوکھی شاعرہ پر قلم اٹھا کر انہوں نے شعری کی شاعری کا حق ادا کیا ہے۔ ان کے تجزیے میں ندرت اور ذہانت کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہیں اور وہ نہایت سلیس شگفتہ نثر لکھتے ہیں مگر...... اس خیال سے مجھ پر کپکپی طاری ہوتی ہے کہ ان کے سارے مضامین جب ایک شامیانے کے نیچے جمع ہوں گے یعنی جب ان کی کتاب چھپے گی تو ان کے تمام "ممدوحین" کے درمیان (مجھ سمیت!) چاقو چل جائیں گے۔ خدا کا شکر ہے کہ اس وقت تک میں اس عالم فانی سے دوسرے عالم میں جاچکا ہوں گا اور اپنے دوزخ میں کسی قصائی والا (اللہ والا) لمبا سا چاقو لئے محمود ہاشمی کا انتظار کر رہا ہوں گا۔

آخر آخر میں یہ کہ شائستہ یوسف ابھی نغمے کو سینے میں تھامیں کہ یہ ابھی "خام" لگتا ہے۔ خلیل مامون نے نثر میں اپنی نظموں کی توجیہہ اور تشریح کی ہے۔ کاش وہ یہی ساری باتیں اپنی نظموں میں بھی کہدیتے! (ظاہر ہے ان دونوں سے بھی تم میری ملاقات کراؤ گے تب کچھ باتیں "منہ زبانی" بھی ہوں گی)

ظاہر ہے کہ آئندہ دس برس تک اتنا طویل خط میں کسی کو نہ لکھوں گا۔ اسے لکھنے میں پورے دو

ہفتے لگے ہیں (ذہن کی فراری کیفیت پر شرم آتی ہے) نظر ثانی نہیں کروں گا (ورنہ دو ہفتے اور لگ جائیں گے) اس لئے اس خط کی نثر اتنی تنی ہوئی نہیں ہے شاید جتنی ہونی چاہئے۔ درگزر کرنا اور بس اس بات پر خوش ہو لینا کہ ہنسی مذاق میں، سنجیدہ ہوئے بغیر میں نے بہت سی سنجیدہ چیزوں کی طرف اشارے کر دیئے۔

خوش رہو، گولف کھیلتے رہو، شراب پیتے رہو اور محبت کرتے رہو۔"

پیار دُلار تمہارا

ساقی

(اس خط کے کچھ حصے ایسے ہیں جو نہ چھپتے تو بہتر ہوتا لیکن ساقی فاروقی کا اصرار تھا کہ ان کی 'ایڈیٹنگ'' نہ کی جائے۔ غیروں کا تو خیر اس خط میں ذکر ہی نہیں ہے لہٰذا شکایت ہوگی تو انہیں لوگوں کو جنہیں ساقی اپنے دوست گردانتے ہیں اور یہ بہر حال ان کا باہمی معاملہ ہے لیکن "دوستوں" سے قطع نظر تحریر سے خود صاحب تحریر کی جو تصویر بنتی ہے وہ ساقی سے انصاف نہیں کرتی ——— ایاز)

بہترین خواہشات کے ساتھ
منجانب :
کرناٹک شو اینڈ لیدر کمپنی
بنگلور